Jorge Luis BORGES

OPERE 3

EDITURA UNIVERS
2000

Jorge Luis Borges

OPERE

Volumul al treilea

editura **univers**
București, 2000

Discuții

●

Alte investigări

●

Nouă eseuri dantești

●

Borges oral

●

Biblioteca personală

Traduceri de
IRINA DOGARU
CRISTINA HAULICĂ,
ANDREI IONESCU
și
TUDORA ȘANDRU MEHEDINȚI

Îngrijire de ediție și prezentări de
ANDREI IONESCU

DISCUȚII
(1932)

„Lucrul cel mai rău când nu încredințezi tiparului operele pe care le-ai scris este că îți pierzi apoi întreaga viață ca să le refaci.”

Alfonso Reyes, *Cuestiones gongorinas*, 1960

Traduceri de
CRISTINA HĂULICĂ,
ANDREI IONESCU
și
TUDORA ȘANDRU MEHEDINȚI

Prezentare

Discusión (Discuții, *1932) nu este primul volum de eseuri publicat de Borges, dar este primul pe care l-a autorizat să figureze în ediția Emecé a operelor sale. Se cuvine, totuși, să spunem câteva cuvinte și despre eseurile „renegate" mai târziu, aparținând perioadei de ucenicie.*

Primul dintre aceste volume, pe care a refuzat să le retipărească în perioada maturității, este Inquisiciones (Investigări), *din 1925, foarte borgesian prin titlul semi-umoristic (jocul intelectual ce speculează dubla semnificație a cuvântului, cea literală și cea istorică). Două recenzii elogioase marchează această primă încercare de critică literară a scriitorului care debutase ca poet: recenzia lui Valéry Larbaud din* La Revue Européene, *decembrie 1925, și cea a lui Pedro Henríquez Ureña din* Revista de Filología Española, *XIII, 1926. În istoria receptării scriitorului, aceste două recenzii constituie un început glorios. Valéry Larbaud apreciază volumul* Investigări *drept cea mai bună carte primită până atunci din America Latină, cartea care corespundea cel mai bine idealului pe care și-l formase despre o încercare de critică apărută la Buenos Aires: „Eram încredințat, într-adevăr, că în această capitală, mai cosmopolită decât oricare dintre capitalele noastre europene, trebuia să se constituie, mai devreme sau mai târziu, o grupare intelectuală care să dea naștere unei critici în același timp europeană și americană, mai amplă, mai liberă, mai curajoasă, ale cărei judecăți să ne trezească un interes viu nouă, oamenilor de litere din Europa. Critica lui Borges nu este a unui simplu erudit. El posedă o doctrină estetică și apără această doctrină, care se bazează pe idealismul lui Berkeley și neagă existența eului și a produselor sale: timpul și spațiul Cu o intuiție*

remarcabilă, Valéry Larbaud surprinde trăsătura esențială a operei lui Borges: universalitatea, și semnalează idealismul englez ca bază filosofică a viziunii sale literare precum și importanța pe care o au pentru creația sa lecturile din Quevedo, Unamuno, De Sanctis, Croce și scriitorii anglo-saxoni.

Nemulțumit de aceasta primă carte de eseuri, Borges o retrage din circulație imediat după publicare, și la fel procedează cu următoarele volume: El tamaño de mi esperanza (Dimensiunea speranței mele, *1926) și* El idioma de los argentinos (Limba argentinienilor, *1928). În primele sale trei cărți de eseistică, Borges apare ca un critic exuberant, uneori chiar agresiv, poate pe alocuri prea ireverențios cu unii maeștri consacrați, pe care-i lichidează pur și simplu fără niciun fel de menajamente. În același timp, însă, este capabil, în mod compensatoriu, de entuziaste exerciții de admirație pentru scriitorii din aceeași familie spirituală cu el. Într-un cuvânt, critica lui Borges este o critică personală, de autor, în mod fundamental nonconformistă. Nicio opinie din aceste volume, ca și din eseurile de mai târziu, nu este o simplă colportare: toate aprecierile îi aparțin în întregime, dacă nu prin descoperirea unui punct de vedere inedit, întotdeauna însă prin adeziunea ferventă și totală la părerile străine despre un autor sau altul, pe care le citează ori de câte ori i se pare că sporesc semnificațiile care îl interesează. Acest glas propriu inconfundabil al criticului autentic fusese surprins și de Valéry Larbaud în recenzia amintită mai înainte. Preocuparea centrală a lui Borges este, în această fază, specificul argentinian, pe care încearcă să-l înțeleagă în legătură cu realitatea europeană și cea nord-americană. Este perioada în care a publicat poemele cu titlul* Fervor de Buenos Aires (Fervoarea Buenos Aires-ului) *și biografia lui Evaristo Carriego (1930), în care construiește o adevărată „mitologie de pumnale și acorduri de chitară".*

Volumul Discuții, *din 1932, este rezultatul activității critice intense pe care Borges o desfășoară după 1930, când intră în faza maturității. Susține rubrica de „Carte străină" la revista* El Hogar *(Căminul) și colaborează cu regularitate la revista* Sud, *înființată de Victoria Ocampo. O secțiune importantă a volumului reia preocuparea pentru specificul argentinian din* Evaristo Carriego. *Primul eseu al volumului se ocupă de* Poezia gauchescă. *Borges recuperează poezia înaintașilor lui José Hernández și consideră celebrul poem al acestuia,* Martín Fierro, *mai curând roman decât epopee, spre deosebire de cei mai mulți critici argentinieni. Nonconformismul borgesian se manifestă din plin în constatări necruțătoare despre „risipa de inutilități" și exagerările contraproductive ale criticii, pe care le împarte în trei categorii: admirația condescendentă, elogiile grosolane și digresiunile istorice ori filologice.*

Spre sfârșitul volumului, discuția despre specificul național este reluată cu accente și mai hotărâte în eseul Scriitorul argentinian și tradiția. *Ca de obicei, Borges își propune să risipească o serie de prejudecăți care îngustează libertatea de creație. Bunăoară, ideea că o literatură ar trebui să se definească prin trăsăturile diferențiale ale țării care o produce sau ideea, la fel de discutabilă, că scriitorul ar trebui să se mărginească la tratarea temelor legate de realitatea țării sale. Dacă aplicăm această exigență operelor lui Shakespeare, am fi siliți să-l considerăm un scriitor ne-englez. Dramaturgul ar fi fost de bună seamă uimit dacă i s-ar fi cerut să trateze numai subiecte englezești și să nu introducă elemente străine, italienești, ori scandinave, ori scoțiene. Este, desigur, și o pledoarie* pro domo sua, *fiindcă Borges depășește în această perioadă interesul pentru culoarea locală argentiniană din* Evaristo Carriego *și își lărgește aria subiectelor la întreaga planetă, la „vastul univers". Accentul din final este extrem de apăsat: tradiția*

argentiniană nu poate fi redusă la mahalale și la conacele boierești din pampă. Tradiția argentiniană este pentru Borges, începând din acest moment, întreaga cultură occidentală: „Putem utiliza toate temele europene și chiar o facem, fără superstiții, cu o ireverență ce poate avea, și chiar a început să aibă, consecințe fericite”.

Critica unui scriitor atât de personal cum este Borges prezintă desigur un interes îndoit: atât pentru valoarea exegetică a opiniilor despre opere, scriitori, curente, cât și pentru profesiunile sale de credință. Acestea din urmă ne interesează chiar mai mult decât diagnosticul pus altora. Ba chiar acest diagnostic, dat fiind ca este vorba de obicei despre scriitori care prezintă mari afinități cu el, constituie, în ultimă instanță, tot un fel de mărturisire de credință, exprimată indirect. Când vorbește despre Flaubert, Groussac sau Whitman, se analizează în fond pe sine însuși în ipostazele întruchipate de aceștia. Alte eseuri tratează subiecte care vor deveni adevărate obsesii în scrierile ulterioare: paradoxul lui Zenon din Eleea, cabala, doctrinele gnosticilor, arta traducerii, infernul, stilurile literare, convingerea că argentinienii trebuie să se considere moștenitorii de drept ai culturii occidentale etc. Iată câteva exemple dintre cele mai semnificative: „reabilitarea” lui Bouvard și a lui Pécuchet și „exemplaritatea” destinului flaubertian. Identificarea lui Flaubert cu personajele sale este borgesiană avant la lettre: *„Cinci ani de conviețuire l-au transformat treptat pe Flaubert în Bouvard și în Pécuchet sau (mai exact) pe Pécuchet și pe Bouvard în Flaubert /… / Flaubert se reconciliază cu Bouvard și cu Pécuchet, cum se întâmplă în orice operă vie; Socrate devine Platon, visătorul observă că se visează pe sine și că plăsmuirile visului sunt el însuși. Arta ca vis deliberat și dirijat, cum o va defini el mai târziu, este întrezărită acum la Flaubert, și tot așa procedează când îi atribuie acestuia presimțirea că universul nu poate fi pătruns cu mintea* (es inconcebible), *pentru simplul*

motiv că a explica un fapt înseamnă a-l raporta la altul mai general, și acest proces nu are sfârșit.

Problema conexiunii universale sau legea cauzalității este expusă direct în eseul Poezia gauchescă *și va fi reluată adesea în paginile de critică și de ficțiune, fiind una dintre convingerile pe care se întemeiază întreaga sa operă: cel mai neînsemnat lucru presupune întregul univers cu neputință de pătruns cu mintea și, invers, universul are nevoie de fiecare lucru, oricât ar fi acesta de neînsemnat.*

O altă constantă a acestor eseuri (și care se va prelungi și accentua mai târziu) este procedura dubitativă. Borges nu decretează tiranic adevărurile, nu tranșează brutal chestiunile, ci se apropie de ele cu extremă delicatețe. În finalul articolului despre Whitman își permite „o ultimă sugestie". La fel se încheie și eseul Postularea realității, *cu o ipoteză explicativă a diferenței dintre clasici și romantici: aceștia din urma sunt emfatici, pe când cei dintâi „nu consemnează în scris primul contact cu realitatea, ci elaborarea ei conceptuală finală". „Există, poate, o altă cheie", își permite să presupună în finalul studiului despre reabilitarea lui Bouvard și Pécuchet: „Pentru a batjocori aspirațiile umanității, Swift le-a atribuit pigmeilor sau maimuțelor; Flaubert le atribuie unei perechi de personaje grotești. În mod evident, dacă istoria universală este istoria lui Bouvard și a lui Pécuchet, tot ceea ce cuprinde ea apare ridicol și perisabil."*

Destinul lui Flaubert este „exemplar" pentru că prefigurează, în fond, propria sa viziune despre carte ca „țel al lumii", cum spune Mallarmé și cum simte Joyce, acel „infinit irlandez care a creat Ulysses". *O notă despre Walt Whitman se deschide cu aceeași fascinantă viziune: „Îndeletnicirea literelor poate stârni ambiția de a înfăptui o carte absolută, o carte a cărților care să le includă pe toate celelalte, asemenea unui arhetip platonic". Cartea absolută sau textul absolut constituie, cum știm și din ficțiunile*

scriitorului, o aspirație obsedantă. Cabala este „justificată” de Borges nu atât pentru doctrină, cât pentru procedeele hermeneutice sau criptografice care se aplică Sfintei Scripturi ca text absolut, în care colaborarea hazardului este redusă la zero: „O carte ferită de orice primejdii - exclamă extaziat în final -, un mecanism cu posibilități nelimitate, cu variațiuni infailibile, cu revelații care stau la pândă, cu suprapuneri de lumină; cum ai putea să nu-i adresezi întrebări până la absurd, până la prolixitate numerică, așa cum au făcut cabaliștii?”

Tot astfel, plăsmuitorii de erezii îl fascinează pentru că alcătuiesc ipoteze, altele decât cele oficializate mai devreme sau mai târziu și devenite canonice. Cosmogoniile unui Basilide sau Valentinus i se par niște idei „admirabile”, pentru că, imaginându-și lumea ca un proces lipsit de importanță, sugerează că întreaga creație ar putea fi un „fapt întâmplător”, și în final nu rezistă ispitei de a se întreba ce-ar fi fost lumea (imaginea despre lume) dacă ar fi triumfat Alexandria, și nu Roma. Plăsmuirile ereticilor ar constitui astăzi adevăruri cotidiene, nu ar mai părea „ciudate și tulburi”, iar cugetări ca acelea ale lui Novalis („Viața e o boala a spiritului”) sau Rimbaud („Adevărata viață e absentă; nu ne aflăm în lume” nu ni s-ar mai părea corective necesare și dislocări incitante din obișnuințele unei instalări comode la adăpostul doctrinei oficiale.

Tot o profesiune de credință este și finalul eseului Avataruri ale broaștei țestoase, *în care apelează la înțelegerea cititorului față de ipoteza idealismului filosofic, singura sau în orice caz cea mai potrivită pentru a înlesni descifrarea artei, care operează cu „irealități vizibile”: „Să admitem ceea ce toți idealiștii admit: caracterul iluzoriu al lumii. Să facem ceea ce niciun idealist n-a făcut: să căutăm irealități care adeveresc acest caracter. Le vom găsi, cred, în antinomiile lui Kant și în dialectica lui Zenon”. Și adaugă una dintre formulările magistrale ale viziunii proprii*

despre universul „de neconceput”: „Noi (nedespărțita divinitate care lucrează în noi) am visat lumea. Am visat-o trainică, misterioasă, vizibilă, omniprezenta în spațiu și neschimbată în timp; însă am încuviințat în arhitectura ei fine și eterne interstiții de nechibzuință pentru a ști că e părelnică”.

Este important să facem distincția dintre maniera dubitativă de a se apropia de lucruri și relativizarea adevărului. Nu este vorba nicidecum de o dizolvantă relativizare. Dacă procedează cu delicatețe și aparent nu își permite să formuleze decât simple ipoteze, aceasta nu înseamnă că nu are păreri sigure și convingeri ferme despre artă și realitate. Dacă, în totalitatea sa, universul e „de neconceput”, nu înseamnă însă că în compartimentele sale pe care le străbatem în drumul destinului nostru putem fi scutiți de datoria de a ne implica. În asemenea momente grave, pe anumite segmente importante ale traiectului, scepticismul, ironia și incisivitatea uneori sarcastică sunt înlocuite de asumarea răspunderii morale și necesitatea imperioasă de a încerca să înțelegem atât cât se poate înțelege. În amintita notă despre Whitman, în care face distincția dintre om și poet, subliniază că a ne mulțumi cu atât ar fi insuficient, comod și, în cele din urmă, irelevant: „Multiplicarea acestor discordanțe e lesnicioasă; mai important este să înțelegem, însă, că umilul vagabond fericit pe care îl propun versurile din Leaves of Grass *ar fi incapabil de a le scrie”. La fel ne atrage atenția, în* O reabilitare a cabalei, *că „a-ți bate joc de asemenea operații” (procedeele hermeneutice sau criptografice) este un lucru ușor. Este preferabilă încercarea de a le înțelege.*

Aceeași gravitate și accentul moral (care îl situează în descendența lui Quevedo și Unamuno), atât de caracteristic lumii hispanice, se vădesc și în eseul Durata infernului. *Dat fiind că păcatul atentează la măreția lui Dumnezeu, Borges nu șovăie să îi acuze pe cei care pun la*

îndoială veșnicia pedepsei că fac jocul diavolului. Argumentul suprem, care conferă omului demnitate și noblețe, este însuși caracterul dramatic al existenței autentice, care nu poate fi decât intrinsec morală: „Există veșnicie a cerului și a infernului deoarece demnitatea liberului arbitru impune să fie așa; ori avem facultatea de a acționa pentru totdeauna, ori eul nostru este o amăgire". Adresarea finală are un caracter imperativ, care subliniază dramatismul profund al vieții fiecăruia dintre noi, ale cărei răspunderi nu pot fi eludate decât cu prețul inconsistenței și falsificării: „Osânda veșnică și izbăvirea veșnică se cuprind în clipa ta. Această responsabilitate este cinstea ta".

În sfârșit, se cuvine să amintim că acest volum a avut șansa receptării rapide și extrem de exacte a unui scriitor de talia lui Drieu La Rochelle. Întorcându-se dintr-o călătorie în Argentina, în 1933, la puțin timp după apariția cărții, exclamă cu entuziasm că „Borges vaut la voyage". *I se spusese că e un scriitor de tip intelectual, chiar prea intelectual. „Au greșit cuvântul - comentează scriitorul francez -; ar fi trebuit să spună că e inteligent, chiar foarte inteligent." Calificativul „intelectual" - observă el în continuare - este folosit de obicei cu intenție denigratoare de oamenii care nu iubesc inteligența. El însă nu-i urmează, ci își mărturisește admirația pentru spiritele din familia lui Borges, care se remarcă prin vitalitate și varietate. „Să fii inteligent înseamnă înainte de toate să fii viu. Nu poți fi inteligent fără să fii plin de viață; când ești inteligent ești totodată multe alte lucruri. Ați văzut vreodată un om inteligent care să fie lipsit de inimă? Atunci, înseamnă că nu era un om inteligent. De obicei, se crede că un om inteligent nu are suflet, fiindcă manifestările sufletului său sunt subtile și pot trece neobservate." Concluzia lui Drieu La Rochelle este că, departe de a suferi de intelectualism, Borges este un pasionat lucid și discret, care se deosebește de fanaticul*

primitiv prin noblețea convingerilor sale, convingeri ferme, însă nu tiranice. Diagnosticul scriitorului francez își va păstra valabilitatea pentru întreaga operă ulterioară a lui Borges, care a intrat în faza maturității, prin configurarea deplină a viziunii proprii și a mijloacelor specifice, o dată cu acest volum.

Andrei Ionescu

PROLOG

Paginile adunate între scoarțele acestei cărți nu au nevoie de prea multe lămuriri. *Arta narativă și magia, Filme* și *Postularea realității* răspund unor preocupări identice și cred că ajung să se pună de acord. *Imposibilitățile noastre* nu este un necioplit exercițiu de invectivă, cum li s-a părut unora; este un raport reticent și îndurerat despre anumite trăsături ale firii noastre care nu sunt tocmai vrednice de laudă[1]. *O reabilitare a falsului Basilide* și *O reabilitare a Cabalei* sunt resemnate exerciții de anacronism: nu restituie dificilul trecut - operează cu el și divaghează pe marginea lui. *Durata Infernului* dezvăluie înclinația mea neîncrezătoare și persistentă pentru dificultățile teologice. Același lucru îl pot spune despre *Penultima versiune a realității, Paul Groussac* este pagina cea mai neglijabilă a volumului. Cea intitulată *Celălalt Whitman* omite în mod voit fervoarea cu care întotdeauna am tratat această temă. Regret că nu am subliniat mai bine numeroasele invenții retorice ale poetului, mai des imitate, fără îndoială, și mai frumoase decât acelea ale lui Mallarmé sau Swinburne. *Necontenita întrecere dintre Ahile și broasca țestoasă* nu are altă calitate în afară de aceea că strânge laolaltă informații mai înainte risipite. *Versiunile din Homer* reprezintă primul meu stadiu de elenist ghicitor care nu cred că va păși vreodată în stadiul al doilea.

Vieții mele i-au lipsit viața și moartea. Din acest neajuns provine dragostea pentru detalii. Nu știu dacă scuza din epigraf are destulă tărie.

---

[1] Acest articol, care acum ar părea foarte slab, nu figurează în această reeditare. (Notă din 1955.).

Buenos Aires, 1932

POEZIA GAUCHESCĂ

Se spune că Whistler a fost întrebat cât timp i-a luat să picteze una din *nocturnele* lui și că a răspuns: „Întreaga viață”. Cu aceeași îndreptățire ar fi putut spune că avusese nevoie de toate veacurile ce precedaseră momentul în care a pictat-o. Din această corectă aplicare a legii cauzalității decurge faptul că cel mai însemnat lucru presupune întregul univers cu neputință de pătruns cu mintea și, invers, că universul are nevoie de fiecare lucru, oricât ar fi de neînsemnat. A cerceta cauzele unui fenomen, chiar dacă este un fenomen atât de simplu precum literatura gauchescă, înseamnă a invoca un număr nesfârșit de cauze; fie-mi îngăduit să pomenesc numai *două,* pe care le socotesc fundamentale.

Cei care m-au precedat în această cercetare s-au mărginit să invoce una singură: viața păstorească atât de caracteristică pentru zona plaiurilor și pentru pampă. Această cauză, care se pretează la amplificări oratorice și digresiuni pitorești, este insuficientă; viața păstorească a fost caracteristică pentru multe regiuni din America, de la Montana și Oregon până în Chile, dar aceste teritorii, până acum, s-au abținut cu încăpățânare să scrie *Gaucho-ul Martín Fierro.* Nu sunt de ajuns, prin urmare, viața aspră a păstorului și întinderea pustie. *Cow-boy*-ul, în pofida cărților documentare ale lui Will James și a neostenitelor producții cinematografice, are o pondere mai mică în literatura țării lui decât fermierii din Middle West și negrii din Sud… A socoti că literatura gauchescă decurge din materia ei, figura *gaucho*-ului, înseamnă a face o confuzie ce desfigurează adevărul acestei literaturi. Pentru formarea acestui gen, nu mai puțin necesar decât pampa și

plaiurile a fost caracterul urban al așezărilor Buenos Aires și Montevideo. Războaiele de independență, războiul cu Brazilia, precum și cele din perioada anarhiei, au făcut ca oamenii unei culturi orășenești să se amestece cu țăranii *gauchos.* Din împletirea întâmplătoare a acestor două stiluri de viață, din uimirea pe care fiecare a produs-o asupra celuilalt, s-a născut literatura gauchescă. A-i face de ocară (unii chiar asta au făcut) pe Juan Cruz Varela sau Francisco Acuña de Figueroa pentru că nu au cultivat, sau inventat, această literatură este o neghiobie. Fără umanioarele pe care le reprezintă odele și parafrazele sale, Martín Fierro, într-o cârciumă de la granița cu triburile de indigeni, nu l-ar fi asasinat, cincizeci de ani mai târziu, pe negru. Arta este neînchipuit de vastă și incalculabilă, iar jocul ei este o taină de nepătruns. A eticheta literatura gauchescă drept artificială ori lipsită de autenticitate fiindcă nu este opera *gauchos*-ilor ar fi pedant și ridicol; totuși, nu există niciun cultivator al acestui gen care să nu fi fost, măcar o dată, acuzat de falsitate de contemporanii lui sau de generațiile următoare. Astfel, pentru Lugones, *Aniceto* al lui Ascasubi este „un neisprăvit, un amestec de filosofard și zeflemist”; pentru Vicente Rossi, protagoniștii din *Fausto* sunt „doi țărănoi pișicheri și șarlatani”; Vizcacha este „un pălmaș hodorog și maniac”; Fierro este „un călugăr adept al federalismului lui Oribe, hirsut și necioplit”. Asemenea definiții sunt, bineînțeles, simple curiozități ale invectivei; slaba și îndepărtata lor justificare este că orice *gaucho* al literaturii (orice personaj din câmpul literaturii) este, într-un fel sau altul, literatul care i-a dat viață. S-a spus de multe ori că eroii lui Shakespeare sunt independenți de Shakespeare; pentru Bernard Shaw, totuși, *„Macbeth* este tragedia omului de litere modern, ca asasin și client al vrăjitoarelor”… Despre gradul mai mare sau mai mic de autenticitate a *gauchos*-ilor din operele literare se cuvine poate să observăm că aproape pentru noi toți *gaucho* este un obiect ideal, un prototip. De aici

provine următoarea dilemă: dacă figura pe care autorul ne-o propune se potrivește strict cu acest prototip, o socotim confecționată și convențională; dacă este diferită, ne simțim înșelați și dezamăgiți. Vom vedea mai târziu că, dintre toți eroii acestei poezii, Fierro este cel mai individual; el care corespunde cel mai puțin unei viziuni tradiționale. Întotdeauna, arta optează pentru individual, pentru concret; arta nu este platonică.

Încep, acum, să-i examinez rând pe rând pe poeți.

Inițiatorul, Adam, este Bartolomé Hidalgo, din Montevideo. Amănuntul că în 1810 a fost bărbier pare să fascineze critica: Lugones, care îl judecă aspru, îl numește „rade-bărbi"; Rojas, care are pentru el cuvinte de prețuire, nu se poate totuși abține să-i spună „frizer". Îl face apoi, dintr-un condei, „viersuitor" și îl descrie în termeni tot mai favorabili, cu lux de amănunte privind înfățișarea lui, în care se împletesc minuțios trăsături reale și imaginare: „cu brațul petrecut peste nădragii zdrențuiți: cu pintenii prinși la cizmele scâlciate de călăreț *gaucho*; cu cămașa murdară descheiată la piept, umflată de vânturile pampei; cu pălăria cu boruri largi dată pe ceafă, de parcă ar străbate tot timpul în galop câmpia nesfârșită; cu chipul bărbos înnobilat de ochiul ager al călăuzei deprinse cu cărările ce duc spre necuprins și spre glorie". Mult mai vrednice de a fi pomenite decât aceste licențe de iconografie și vestimentație mi se par două împrejurări, înregistrate și ele de Rojas: faptul că Hidalgo a fost un soldat și faptul că, înainte de a-i inventa pe vechilul Jacinto Chano și pe *gaucho*-ul Ramón Contreras, a compus - și aceasta este o disciplină neobișnuită pentru un simplu „viersuitor" - o mulțime de sonete și ode în versuri endecasilabice. Despre compozițiile cu temă rurală ale lui Hidalgo, Carlos Roxlo spune că „nu au fost depășite încă de niciunul dintre cei care s-au remarcat imitându-l". Eu cred că lucrurile stau exact pe dos; cred că a fost depășit de mulți și că dialogurile lui, acum, sunt pe cale să fie uitate. Mai cred că

gloria lui paradoxală se întemeiază pe această lungă și variată depășire filială. Hidalgo supraviețuiește în ceilalți. Hidalgo este într-un anumit fel ceilalți. În scurta mea experiență de narator, am constatat că a ști cum vorbește un personaj înseamnă a ști cum este, că a descoperi o intonație, o voce, o sintaxă specifică înseamnă a descoperi un destin. Bartolomé Hidalgo descoperă intonația *gaucho*-ului; aceasta este foarte mult. Nu voi reproduce versuri din opera lui; am cădea inevitabil în anacronismul de a le osândi, utilizând drept canon versurile continuatorilor lui faimoși. Fie-mi îngăduit să amintesc că în melodiile străine pe care le vom auzi se află glasul lui Hidalgo, nemuritor, tainic și modest.

Hidalgo s-a stins neștiut, ca urmare a unei boli de plămâni, în satul Morón, în 1823. În 1841, la Montevideo, a început să cânte, multiplicat în insolente pseudonime, cordobezul Hilario Ascasubi. Viitorul nu a fost îngăduitor cu el, și nici măcar drept.

În timpul vieții, Ascasubi a fost un „Béranger din Río de La Plata”; după ce a murit, a devenit un precursor nebulos al lui Hernández. Amândouă definițiile, cum se vede, îl traduc ca pe o simplă ciornă - eronată fie în timp, fie în spațiu - a altui destin omenesc. Prima, cea contemporană lui, nu i-a stat rău: cei care i-au fost nași nu erau lipsiți de o idee precisă și imediată despre cine era Ascasubi și de o informație suficientă despre cine era poetul francez; acum, atât cunoașterea unuia, cât și a celuilalt s-au estompat. Onesta glorie a lui Béranger este în declin, deși dispune încă de trei coloane în *Encyclopaedia Britannica*, semnate de nici mai mult, nici mai puțin decât Stevenson; cât despre gloria lui Ascasubi… Cea de a doua definiție, care cuprinde o premoniție și un anunț al poemului *Martín Fierro*, este o neghiobie: asemănarea formală dintre cele două opere este întâmplătoare, iar scopurile lor sunt complet deosebite. Motivul acestei aprecieri eronate este

vrednic de interes. Când s-a epuizat ediția princeps din 1872 a operei lui Ascasubi și era o raritate să găsești în librării exemplare ale ediției din 1900, editura *La cultura argentina* a vrut să pună la dispoziția publicului una din scrierile lui. Din motive de lungime și seriozitate, a fost aleasă *Santos Vega*, impenetrabilă succesiune de treisprezece mii de versuri, a căror lectură este mereu începută și mereu amânată. Plictisită, speriată, lumea a trebuit să recurgă la acest respectuos sinonim al incapacității meritorii: noțiunea de precursor. Să-l socotești precursor al discipolului său declarat, Estanislao del Campo, era un lucru prea evident; s-a hotărât atunci să fie înrudit cu José Hernández. Proiectul suferea de pe urma unui defect supărător, pe care îl vom analiza ceva mai încolo, și anume superioritatea precursorului, în acele câteva situații - descrierea unui răsărit de soare, a unei lupte cu indienii - în care tratează aceeași temă. Nimeni nu s-a oprit la acest paradox, nimeni nu a putut evita această eroare evidentă: pretinsa inferioritate a lui Ascasubi. (Scriu cu o undă de remușcare, fiindcă unul dintre cei care n-au băgat de seamă acest lucru am fost chiar eu, în câteva considerații inutile despre Ascasubi.) O meditație oricât de superficială ar fi demonstrat totuși că, având în vedere proiectele celor doi scriitori, era previzibilă o frecventă superioritate parțială a lui Aniceto. Ce scop își propunea să atingă Hernández? Un scop extrem de limitat: istoria sorții lui Martín Fierro, povestită chiar de el. Nu intuim faptele, ci pe *gaucho*-ul Martín Fierro, care le istorisește. De aici provine faptul că omisiunea sau atenuarea culorii locale este caracteristică pentru Hernández. Nu specifică dacă e zi sau noapte, nu ne spune cum era părul cailor, afectare care, în literatura noastră de crescători de vite, corespunde afectării britanice, care constă în descrierea minuțioasă a tachelajelor, rutelor și manevrelor în literatura lor despre mare, pampa englezilor. Nu trece sub tăcere realitatea, dar se referă la ea numai în funcție de

caracterul eroului. (Același lucru, într-un mediu marinăresc, îl realizează Joseph Conrad.) Așa se face că numeroasele dansuri despre care prin forța lucrurilor se pomenește în poemul său nu sunt niciodată descrise. În schimb, Ascasubi își propune intuirea directă a dansului, a jocului discontinuu al trupurilor care ajung să se potrivească (*Paulino Lucero,* p. 204):

Își poftește concubina,
pe Juana Rosa, la joc
și-o cuprinde de mijloc
la bătută, bat-o vina,
pasul mărunțind pe loc.
Mândra crupa-și legăna
și ocheade trimetea
fanților din jur. Păzea,
că Lucero nu înghite
și nu lasă, ia aminte,
toanele nepedepsite.

Sau altă strofă îmbietoare, ca un pachet de cărți de joc nou-nouț (*Aniceto el Gallo*, p. 176):

Velay Pilar, de la țară,
devenită orășeană!
Nu găsești așa codană,
mahalaua de-ai călca,
valea de-ai cutreiera.
Are mersul de domniță,
aur are în cosiță,
și se uită cu dispreț
la gauchito *cel semeț,*
care, cremene și-amnar,
mâinile în șold își pune și
din gură-așa îi spune:
„Mândra mea, sunt cuțitar!”

La fel de ilustrativ este să comparăm știrea despre atacurile indienilor din poemul *Martín Fierro* cu prezentarea lor directă de către Ascasubi Hernández *(Întoarcerea, cântul* al IV-lea) vrea să sublinieze groaza îndreptățită a lui Fierro în fața prădăciunilor sălbatice; Ascasubi *(Santos Vega,* XIII) prezintă gloata indienilor care năvălesc:

Când năvală dau indienii,
desparți grâul de neghină:
afli-atunci cu siguranță
cine-i laș și cine luptă
cu dușmanul. Fuge pleava
îngrozită, se-nspăimântă
câini sălbatici, vulpi și iepuri,
struți și lei, ce invadează
pașnicele așezări.

Se adună-atunci ciobanii
și se luptă vitejește.
Li se-alătură voinicii
gauchos *care fac prăpăd.*
Vestea însă o anunță,
nu vitejii, ci curcanii
alungați din bălți, ce-aleargă
înghițind pământul pampei
și făcând: gla-gla-gla-gla.

Lighioanele speriate
de indienii cei sălbatici
pe întinderea câmpiei
nori de pulbere stârnesc.
În galop întins năvală
dau, lipindu-se de coama
cailor scăldați în spume,

în formație de luptă
strigăte scoțând barbare.

Din nou avem de a face cu o desfășurare scenică, din nou simțim bucuria contemplării unui spectacol. În această înclinație constă, după părerea mea, originalitatea lui Ascasubi, nu în vehemența urii lui de unitarist, subliniată de Oyuela și Rojas. Acesta din urmă *(Obras,* IX, p. 671) își imaginează impresia proastă pe care i-au produs-o lui don Juan Manuel improvizațiile sale și își aduce aminte de asasinarea lui Florencio Varela în Montevideo, în timpul asediului. Situațiile sunt diferite și nu suportă comparația: Varela, fondator și redactor al ziarului *El Comercio del Plata*, era o persoană de anvergură internațională, pe când Ascasubi, cântăreț neobosit, se mărginea să improvizeze versurile aspre pe care le ascultau mușteriii cârciumilor la pânda lentă a jocului de cărți.

În acel Montevideo asediat, Ascasubi a cântat ura fericită. Sentința lui Juvenal: *facit indignatio verswn* nu ne oferă explicația stilului său de cioplitor iscusit al versului, dar neînfrânat când se lăsa în voia slăbiciunii de a spune vorbe de ocară, într-o atmosferă de petrecere sau sărbătoare, în care se simte plăcerea de a simula încăierarea. Cum lasă să se întrezărească în această înfumurată strofă din 1849 *(Paulino Lucero*, p. 336):

Hei, jupâne, îți trimit,
bine-ntoarsă din condei,
scrisorica, vrei, nu vrei,
cu răspunsul cuvenit
pentru cel ce ne-a grăbit.
De-o citești, vei constata
c-o șopârlă, spre sfârșit,
strecurat-am, iac-așa,
cum voiai și dumneata.
Tortorele s-o distra,

fiindcă, ce-i al lui e-al lui,
gaucho *e dat dracului!*

Dar împotriva acestui Rosas, atât de *gaucho*, mobilizează dansuri care par să se miște asemenea unor armate. Să auzim din nou răsunând și să vedem șerpuind prima ritornelă din *Cântecul câmpiei, pentru oamenii liberi*:

Timp de zece ani, fârtate,
nimeni nu l-a înșeuat,
pân' ce Frutos din Cagancha
cu fier roșu l-a-nsemnat.

Și-apoi în ocol
ca pe-un mototol
pe loc l-a-mblânzit
și l-a potolit.
Mie-mi plac, fârtate,
cei din Uruguay,
că știu să-mblânzească
nărăvașii cai.
Rivera, Lavalle, mulți ani să trăiască!
Pe Rosas să pună șaua mai dihai!

Cântă, lăutare,
să ne veselim.
Cântă cu-nfocare,
cupa s-o golim.

Haidem cu grăbire
pân' la Entre Ríos,
unde cu Badana,
ne vom întâlni,
cu Frutos, Lavalle și cu toți ceilalți,
care și pe dracul îl trântesc în șanț.

Copiez, de asemenea, această stare de euforie pusă pe harță *(Paulino Lucero*, p. 58):

Zi-ne una bătrânească,
pentru inimă albastră,
sufletul să-nveselească,
glonțul să ni-l slobozească.

Curaj tineresc, preferință pentru culorile deschise și obiectele precis conturate - iată câteva trăsături care-l definesc pe Ascasubi. Așa ne apare la începutul poemului *Santos Vega*:

Și se fudulea călare
pe căluțul învățat,
curajos nevoie mare
cu ibovnicele-n pat.

Iată cum pomenește un personaj feminin (*Aniceto el Gallo*, p. 147):

E ibovnica lui Gallo,
portdrapelul nostru vajnic.
Patriei prinos aduce
chiar de ziua națională.

În *Hoțoaica*, Ascasubi prezintă panica firească a bărbaților în fața masacrului; din evidente motive de dată cronologică, i-a fost interzis anacronismul folosirii singurei invenții literare a războiului din 1914, tratarea patetică a fricii. Această invenție - paradoxal preludiată de Rudyard Kipling, tratată apoi cu delicatețe de Sheriff și cu o insistență gazetărească vrednică de laudă de foarte cititul Remarque - nu le era încă la îndemână oamenilor din 1850.

Ascasubi a luat parte la bătălia de la Ituzaingó, a apărat

orașul Montevideo luptând în tranșee, a participat la bătălia de la Cepeda și a lăsat în versuri strălucitoare mărturia timpului său. Nu există în scrierile lui acea mișcare lentă a destinului pe care o găsim în poemul *Martín Fierro;* există acea neglijentă și aspră nevinovăție a oamenilor de acțiune, oaspeți permanenți ai aventurii și niciodată ai uimirii. Există, de asemenea, o mare cutezanță, fiindcă destinul său era chitara insolentă a fanfaronului și glumele soldaților în jurul focului de tabără. Există, de asemenea (virtute care însoțește adesea acest viciu și este foarte populară), fericirea prozodică: versul de doi bani în care totul este intonația și care nu are nevoie de nimic altceva.

Dintre numeroasele pseudonime ale lui Ascasubi, *Aniceto el Gallo* a fost cel mai faimos: totodată, probabil și cel mai reușit. Estanislao del Campo, care îl imita, și-a ales pseudonimul *Anastasio el Pollo*. Numele acesta a rămas legat de o operă mai mult decât celebră: *Fausto.* Se cunoaște originea acestui fericit exercițiu: Groussac, nu fără o undă de inevitabilă perfidie, a relatat-o în felul următor: „Estanislao del Campo, ofițer superior în guvernul provincial, dăduse la iveală, fără prea mare răsunet, multe încercări în versuri care utilizează metri și specii foarte diferite, când, în august 1866, după ce a asistat la o reprezentație a operei *Faust* de Gounod la Teatrul Colón, i-a venit ideea de a și-l închipui, printre spectatorii de la galerie, pe *gaucho*-ul Anastasio, care avea să-i împărtășească impresiile sale unui țăran dijmaș, interpretând în felul lui fantasticele scene. Dacă trecem cu vederea subiectul, parodia era foarte amuzantă, și îmi aduc aminte că eu însumi am lăudat în *Revista Argentina* adaptarea pentru chitară a mult aplaudatei partituri… Totul contribuia la succes: voga extraordinară a operei, a cărei premieră la Buenos Aires avusese loc de curând; alura comică a pactului dintre diavol și învățat, care, parodiat astfel, situa drama mult mai sus decât poemul lui

Goethe și o făcea să se întoarcă în timp până la originile ei populare și medievale; monotonia facilă a catrenelor, în care tremoloul sentimental alterna în chip măiestru cu pumni de sare zgrunțuroasă; în sfârșit, în anii aceia de criollism triumfător, izul de *mate* neîndulcit al dialogului dintre *gauchos*, în care se răsfățа nestingherit fiul pampei, care, chiar dacă nu fusese niciodată așa în realitate, apărea cel puțin cum și-l închipuiseră și «convenționalizaseră» cincizeci de ani de literatură proastă".

Până aici, Groussac. Nimeni nu ignoră faptul că acest învățat scriitor credea că este obligatoriu să-și arate disprețul față de bieții sud-americani; în cazul lui Estanislao del Campo (pe care, imediat după aceea, îl numește „cântăreț *gaucho* de birou"), adaugă la acest dispreț o impostură sau, cel puțin, o suprimare a adevărului. Cu perfidie, îl definește drept funcționar public: uită cu minuție că a luptat la asediul orașului Buenos Aires, în bătălia de la Cepeda, la Pavón și în revoluția din 1874. Unul dintre bunicii mei, unitarist, care a luptat alături de el, își amintea adesea că Estanislao del Campo își îmbrăca uniforma de gală înainte de a intra în luptă și că a salutat, ducându-și mâna dreaptă la chipiu, primele gloanțe ale bătăliei de la Pavón.

Poemul *Fausto* a fost apreciat în fel și chip. Calixto Oyuela, deloc binevoitor cu scriitorii de literatură gauchescă, l-a calificat totuși drept o bijuterie. Este un poem care, asemenea celor din epoca veche, s-ar putea lipsi de lumina tiparului, fiindcă trăiește în amintirea multora. În mod deosebit în amintirea femeilor. Acest lucru nu implică o rezervă; există scriitori de o valoare indiscutabilă - Marcel Proust, D.H. Lawrence, Virginia Woolf - care plac femeilor mai mult decât bărbaților… Detractorii poemului *Fausto* îl acuză pe autor de ignoranță și falsitate. Până și părul pe care-l are calul eroului a fost examinat și a devenit motiv de dezaprobare. În 1896,

Rafael Hernández - fratele lui José Hernández - notează: „Acest cal de curse are culoarea *șarg roșcat*, tocmai culoarea pe care n-a avut-o niciodată un cal iute, și să găsești așa ceva este ca și cum ai găsi un motan cu trei culori”; în 1916 Lugones întărește această obiecție: „Niciun călăreț creol, și pe deasupra fudul cum este protagonistul, nu încalecă un cal șarg roșcat, animal vrednic de dispreț, a cărui soartă este să tragă la muncile cele mai grele ori să fie încălecat de băiețandrii trimiși să ducă un mesaj”. Tot astfel au fost osândite ultimele versuri ale faimoasei strofe inițiale:

Mânzul cel neînvățat
e în stare să-l oprească,
și pe lună-apoi să-l priponească.

Rafael Hernández observă că pe mânz nu-l oprești, ci îl strunești, și că „niciun călăreț creol nu oprește calul, ci numai străinii mânioși”. Iar Lugones confirmă, sau transcrie: „Niciun *gaucho* nu-și strunește calul oprindu-l. Aceasta este o falsă ispravă creolă, pe care e în stare să o facă numai un *gringo* fanfaron, care a încălecat pe iapa de la trăsurică”.

Mărturisesc că sunt complet nepregătit să mă pronunț în aceste controverse rurale; sunt mai neștiutor decât osânditul Estanislao del Campo. Abia îndrăznesc să mărturisesc că, deși *gauchos*-ii get-beget disprețuiesc părul șarg roșcat, mie unuia versul:

Pe călușul șarg roșcat

continuă - în chip misterios - să-mi placă. A fost, de asemenea, criticat pentru faptul că un om de la țară n-ar putea, chipurile, să înțeleagă și să povestească subiectul unei opere. Cine susține una ca asta uită că orice creație artistică este convențională; tot astfel este și improvizația

biografiei lui Martín Fierro.

Împrejurările trec, faptele trec, trece și erudiția oamenilor versați în părul cailor; ceea ce nu trece, ceea ce rămâne, poate inepuizabil, este plăcerea pe care ne-o produce contemplarea fericirii și prieteniei. Această plăcere, poate nu mai puțin neobișnuită în literatură decât în lumea materială a destinului nostru pământesc, constituie, după părerea mea, virtutea centrală a poemului. Mulți au lăudat descrierile de asfințituri pe care le întâlnim în *Fausto;* eu cred, dimpotrivă, că menționarea preliminară a culiselor scenice introduce o notă de falsitate. Esențial este dialogul, prietenia luminoasă pe care o vădește dialogul. Poemul *Fausto* nu aparține realității argentiniene, ci - precum tangoul, precum jocul de cărți numit *truco*, precum Irigoyen - mitologiei argentiniene.

Mai aproape de Ascasubi decât de Estanislao del Campo și mai aproape de Hernández decât de Ascasubi este autorul de care mă voi ocupa în continuare: Antonio Lussich. După câte știu, nu circulă decât două caracterizări ale operei lui, amândouă insuficiente. O copiez în întregime pe cea dintâi, care a fost de ajuns pentru a-mi trezi curiozitatea. Îi aparține lui Lugones și se află la pagina 189 din volumul *Cântărețul gaucho.*

„Don Antonio Lussich, cel ce a scris o carte pentru care a primit felicitări de la Hernández, *Cei trei gauchos din Provincia orientală*, aducând în scenă tipuri de *gauchos* din revoluția uruguayană numită *campania lui Aparicio*, i-a dat lui Hernández, după cât se pare, imboldul de care avea nevoie. Opera aceasta pe care i-a trimis-o Lussich s-a dovedit a fi pentru Hernández prilejul fericit pentru propriul său poem. Opera lui Lussich a apărut la Buenos Aires, în tipografia ziarului *Tribuna*, la 14 iunie 1872. Scrisoarea în care Hernández l-a felicitat pe Lussich, mulțumindu-i că i-a trimis cartea, poartă data de 20 iunie. Poemul *Martín Fierro* a apărut în decembrie. Mlădioase și

în general potrivite cu limbajul și obiceiurile țăranilor, versurile domnului Lussich alcătuiau catrene, decime și sextine de cântăreț gaucho, pe care Hernández avea să le adopte pentru că erau cele mai caracteristice”.

Elogiul este remarcabil, mai ales dacă ținem seama de intenția patriotică a lui Lugones, anume aceea de a proslăvi poemul *Martín Fierro,* precum și de faptul că îi respinge în bloc pe Bartolomé Hidalgo, Ascasubi, Estanislao del Campo, Ricardo Güiraldes și Echeverría. Cealaltă caracterizare, foarte diferită atât prin tonul rezervat, cât și prin dimensiunile ei reduse, se află în *Istoria critică a literaturii uruguayene* de Carlos Roxlo. „Muza lui Lussich - citim la pagina 242 din volumul al doilea - este mult prea neglijentă și trăiește într-o temniță de prozaism; descrierile lui sunt lipsite de policromie luminoasă și pitorească.”

Opera lui Lussich prezintă interes în primul rând prin faptul că anticipează fără îndoială poemul *Martín Fierro*, scris imediat după aceea. Opera lui Lussich prevestește, cel puțin sporadic, trăsăturile specifice poemului *Martín Fierro*; ce-i drept, felul în care le dezvoltă Hernández le conferă un relief extraordinar, pe care textul original probabil că nu îl posedă.

Cartea lui Lussich, la început, este mai puțin o prevestire a lui *Martín Fierro* și mai degrabă o reluare a compozițiilor sub formă de dialog ale lui Ramón Contrera y Chano. Între două cești de ceai *mate*, trei veterani își povestesc isprăvile de vitejie din război. Procedeul este obișnuit, dar personajele lui Lussich nu se mărginesc să ilustreze evenimentele istorice, ci relatează cu lux de amănunte incidente autobiografice. Aceste frecvente digresiuni cu caracter personal și patetic, ignorate de Hidalgo sau Ascasubi, prefigurează poemul *Martín Fierro*, uneori prin intonație, alteori prin natura faptelor înfățișate, alteori chiar prin cuvintele pe care le folosește.

Voi reproduce pe larg câteva pasaje, fiindcă am avut

prilejul să constat că opera lui Lussich este practic inedită.

Iată, în chip de prim exemplu, provocarea din aceste decime:

Zice lumea că-s tâlhar.
La scos sabia din teacă
și la lupta cu pumnalul
nu e nimeni să mă-ntreacă.

Mândru vulturaș sunt eu.
Liber am trăit mereu
de când mama m-a făcut.
Soarta mea: sunt singur cuc.

Pe pumnalul meu săpat-am
o inscripție făloasă:
când apar eu, toți dușmanii
scena liberă o lasă.
Doar în luptă se îndoaie
trupul meu stăpân pe soartă.
Cu pumnalul nu mi-e frică
și sunt mândru ca un leu.
Inima-i în piept voinică,
și de moarte nu mă tem.

Sunt țintaș neîntrecut.
Vita prind cu ușurință.
Cu lasoul drept la țintă
eu arunc. Se minunează
toți de dibăcia mea.
Nu mă-ntrece nimeni
nici la aruncarea lăncii.
Faima mea s-a răspândit
peste tot: sunt neclintit.
Cum mă vezi și cum te văd,
cu pumnalul fac prăpăd.

Alte exemple, de data aceasta cu corespondența lor imediată sau doar probabilă.

Spune Lussich:

Stână am avut de oi
și scăpasem de nevoi.
Casele s-au năruit.
Am rămas sărac lipit!

Răzmerița mi-a răpit
tot ce am agonisit.
Adăpostu-i năruit,
mândrele m-au părăsit.

Risipite-s de război
și conac, și cai, și oi.
Dar eu nu mă prăpădesc.
Mă-nrolez să jefuiesc.

Va spune Hernández:

Am avut cândva și eu
fii, nevastă, bătătură…
Toate mi s-au dus de-a dura;
dus la graniță cu sila
m-am întors… mai mare mila!
Iată-mi dărăpănătura![2]

Spune Lussich:

Am luat calul și-am plecat
cu vecinii la răscoală.
Calul mi-este potcovit,

[2] Traducerile din José Hernández, aparțin regretatului Aurel Covaci. *(n. tr).*

are frâul împletit
și harnașament bogat
și mărgele la zăbală.
Pătura-i de piele moale,
căci e bine argăsită.
Iau și pătura cea groasă
pentru vreme friguroasă.
Să mă rup nu prea îmi vine
de conacul unde-i bine.

Gologani din pungă-am scos,
fiindcă nu sunt cărpănos.
Poncho *moale mă mângâie*
și-mi ajunge la călcâie,
și-am o pernă uriașă
pentru nopțile ploioase.

De vântoasă și de post
eu mă pun la adăpost.
Iar de ce îmi cade-n labă
Niciun sfanț nu las să-mi scape.

Pinteni am zornăitori.
Mi-e biciușca ghintuită
și custura ascuțită.
La chimir am negrești
zece pesos de argint,
ca să pot intra în joc
și s-arăt că am noroc.

Scări, curele și pieptare căpețele de la ham,
cu însemnele știute în ținutul oriental.
Iuhuhu! Ce bidiviu!
Ca el altul nu mai știu.
Nimenea ca mine nu-i
ca să umble-așa, hai-hui.

Cum să nu-mi aduc aminte
de ce-a fost mai înainte?

Bidiviu-ncălecam
și câmpia străbăteam.
Alelei, pe cinstea mea,
satu-ntreg mă pizmuia!
Crupa lui mă încălzea
și potcoava-i strălucea,
precum luna ce răsare
luminând peste ponoare.
Cu mândrie, neîndoios,
drept stăteam în șa, fălos.

Va spune Hernández:

Iapă mi-am luat, pe cinste -
Doamne, ce mai globușoară!
Bani mai mulți ca apa chioară
mi-a adus în Ayacucho:
veșnic cere un gaucho
un chiștoc dintr-o țigară.

Totul mi-am luat cu mine
Pled și poncho*, orice țoală,*
harul meu - o, ce scofală!
Toată casa mi-am cărat-o,
și creola mi-am lăsat-o
mai pe jumătate goală!

Nu-mi lipsea cureaua lungă -
m-a scutit prilejul de-alte:
hăț, căpăstru și-astelalte,
piedici, bole și zăbale.
Astăzi, umblu-n biete țoale, -
de m-ați crede voi, încalte!

Spune Lussich:

Munți, și văi, și văgăune
adăpost țin de minune.
Fiara-și cată vizuină.
Omul pentru trup hodină.

Va spune Hernández:

Noaptea cum cădea, îndată,
mă trăgeam spre vizuină;
află-și chiar și-un om odihnă
precum tigrul în bârlog;
nu doream vreun pocinog
într-o casă mai străină.

Se observă că, în octombrie sau noiembrie 1872, Hernández era *tout sonore encore* de versurile pe care în luna iunie a aceluiași an i le închinase prietenul său Lussich. Se poate observa, de asemenea, concizia stilistică a lui Hernández și naivitatea lui deliberată. Când Fierro pomenește de *Copii, muiere și gospodărie,* ori exclamă, după ce menționează niște curele:

Astăzi umblu-n biete țoale, -
de m-ați crede voi, încalte!

știe că cititorii de la oraș îi vor mulțumi negreșit pentru aceste ingenuități. Lussich, mai spontan sau mai naiv, nu procedează niciodată în felul acesta. Neliniștile lui literare erau de altă natură și sunt de obicei imitații ale duioșiei insidioase din *Fausto*:

Am avut o chiparoasă
cum nu-i alta mai frumoasă.

Cu iubire o-ngrijeam,
mereu proaspătă-o păstram.

Doar un ceas am adormit,
și de tot s-a veștejit.
Dacă visul nu-ți grijești,
Viața-ntreagă-o irosești.

În partea a doua, care este din 1873, aceste imitații alternează cu altele aidoma din *Martín Fierro*, ca și cum don Antonio Lussich ar cere ce-i al său.

Sunt de prisos alte confruntări. Ajung cele de până acum, cred, pentru a justifica următoarea concluzie: dialogurile lui Lussich sunt o ciornă a cărții definitive a lui Hernández. O ciornă neglijentă, dezlânată, ocazională, dar perfect utilizabilă și profetică.

Ajung la opera cea mai de seamă: poemul *Martín Fierro.*

Bănuiesc că nu există nicio altă carte argentiniană care să fi provocat din partea criticii o asemenea risipă de inutilități. La trei exagerări ilustrate din belșug a ajuns eroarea în legătură cu *Martín Fierro* al nostru: una, admirațiile condescendente: alta, elogiile grosolane, nelimitate; în sfârșit, cea de a treia, digresiunea istorică sau filologică. Prima este tradițională: prototipul ei se află în incompetența binevoitoare a știrilor de ziar și a scrisorilor de mulțumire pentru edițiile populare, continuările ei sunt remarcabile și aparțin altora. Împuținând fără voie ceea ce laudă, nu pierd niciodată prilejul de a lăuda în *Martín Fierro* lipsa de retorică, expresie prin care denumesc retorica deficientă - așa cum ar folosi cuvântul *arhitectură* pentru a desemna intemperiile, prăbușirile și demolările. Își închipuie că o carte ar putea să nu aparțină literaturii: *Martín Fierro* le place în pofida exigențelor de artă și de inteligență. Toate rezultatele efortului lor încap în aceste rânduri ale lui

Rojas: „Ar fi greșit să respingem gânguritul porumbeilor fiindcă nu este un madrigal ori cântecul vântului fiindcă nu este o odă. De aceea pitorescul cântec gauchesc al lui Hernández trebuie apreciat cu rusticitatea formei sale și cu naivitatea fondului său, ca un glas elementar al naturii”.

Cea de-a doua - eroarea elogiului hiperbolic - nu a realizat până acum decât sacrificarea inutilă a „precursorilor” săi și o comparație forțată cu *Cântarea Cidului* și *Divina Comedie* a lui Dante. Vorbind despre colonelul Ascasubi, am discutat prima dintre aceste activități; despre cea de-a doua fie-mi îngăduit să observ numai faptul că stăruitoarea sa metodă constă în a pescui versuri false ori ingrate în epopeile antice - ca și cum afinitățile în eroare ar avea valoare probatorie. De altfel, toată această dificilă manevră decurge dintr-o superstiție: presupunerea că anumite genuri literare (în acest caz particular, epopeea) valorează sub aspect formal mai mult decât altele. Năstrușnica și naiva necesitate ca *Martín Fierro* să fie epic a condus la pretenția de a condensa, măcar într-un mod simbolic, istoria seculară a patriei, cu perindarea generațiilor, cu exilurile și agoniile ei, cu bătăliile de la Tucumán și Itazaingó. în rătăcirile unui cuțitar de la 1870. Oyuela (*Antología poética hispano-americana*, volumul al III-lea, note) a demascat mai demult acest *complot.* „Subiectul poemului *Martín Fierro* - notează el - nu este propriu-zis *național*, și cu atât mai puțin al neamului, nici nu are vreo legătură cu originile noastre ca popor, nici ca națiune politicește constituită. Este vorba în el despre dureroasele vicisitudini ale vieții unui *gaucho, în ultima treime a veacului anterior,* în epoca de decadență și ajunul dispariției acestui tip local și tranzitoriu al istoriei noastre în fața unei organizări sociale care îl anihilează, vicisitudini povestite și cântate chiar de protagonist.”

Cea de a treia ne atrage cu ispite mai mari. Afirmă cu o eroare delicată, bunăoară, că *Martín Fierro* este o prezentare a pampei. În realitate, nouă, oamenilor de la

oraș, câmpia nu ne poate fi prezentată altfel decât ca o descoperire treptată, ca o serie de experiențe posibile. Este procedeul romanelor de inițiere în tainele pampei, *The Purple Land* (1885) de Hudson și *Don Segundo Sombra* (1926) de Güiraldes, ai căror protagoniști se identifică începutul cu începutul cu câmpia. Nu acesta este și procedeul lui Hernández, care presupune deliberat că pampa este ceva cunoscut, și tot astfel obiceiurile vieții de zi cu zi în pampă, fără să ne ofere niciodată amănunte - omisiune verosimilă la un *gaucho*, care se adresează altor *gauchos.* Cineva ar putea să-mi aducă o obiecție amintind de următoarele versuri și cele care le precedă:

Cunoscut-am eu pământul
unde viețuia țăranul,
cu gospodăria-i, lanul,
cu nevasta, prunci duium…
Ce plăcere să vezi cum
se scurgea pe-atuncea anul.

Tema, după cât înțeleg, nu este sărmana vârstă de aur pe care am percepe-o noi, ci este alungarea naratorului și nostalgia lui prezentă.

Rojas nu lasă loc în viitor decât pentru un studiu filologic al poemului - cu alte cuvinte, pentru o discuție melancolică despre cuvintele neaoșe, mai potrivită cu durata infinită a infernului decât cu răgazul relativ efemer al vieții noastre. În această privință, ca și în altele, o subordonare deliberată a culorii locale este caracteristică pentru poemul *Martín Fierro.* Comparat cu cel al „precursorilor”, lexicul său pare că se ferește de trăsăturile specifice limbajului de la țară și solicită un *sermo plebeius* comun. Îmi aduc aminte că de mic m-a surprins simplitatea lui și că mi s-a părut că este al unui creol de la mahala, nu de la țară. Norma mea de limbaj rural era *Fausto.* Acum - când am dobândit anumite cunoștințe despre viața la țară - mi

se pare evidentă precumpănirea limbajului de trufaș cuțitar de cârciumă asupra vorbei cumpănite și îndatoritoare a țăranului, nu atât din pricina lexicului folosit, cât din cauza repetatelor bravade și accentului agresiv.

Un alt prilej de eschivare de la analiza poemului îl oferă proverbele. Aceste zicale jalnice - cum le califică definitiv Lugones - au fost considerate nu o dată parte substanțială a cărții. A desprinde etica poemului *Martín Fierro,* nu din destinele personajelor pe care le înfățișează, ci din mecanicele cimilituri ereditare care-i îngreuiază discursul sau din concluziile moralizatoare adăugate în epilog, este o operație nepotrivită, pe care nu o poate explica decât respectul pentru tradiții. Prefer să văd în aceste predici simple exerciții sau semne ale stilului direct. A crede în valoarea lor nominală înseamnă a te expune imprudent la o contradicție. Astfel, în cântul al șaptelea din *Plecarea* întâlnim această strofă care ni-l înfățișează pe omul de la țară cum nu se poate mai bine:

Îmi șterseі cuțitu-n iarbă,
și, despriponindu-mi gloaba,
mă săltai domol în șa
și-o tulii cu toată graba.

Nu-i nevoie să reconstituim memorabila scenă în care omul pleacă resemnat la război, unde va trebui să ucidă. Același om care pe urmă vrea să ne facă să înghițim următoarea concluzie moralizatoare:

Sângele vărsat să-l uiți
pân-la moarte n-ai noroc.
Amintirea lui, pe loc,
ți se sapă-adânc în minte;
cel ce-l varsă-n suflet simte
stropii lui ca stropi de foc.

Adevărata etică a creolului se află în narațiune: este o etică potrivit căreia sângele vărsat nu are prea multă importanță, fiindcă uciderea unui om nu este un lucru neobișnuit. (În engleză există locuțiunea *kill his man,* a cărei versiune fidelă este *a ucide pe omul său,* sau, spus mai limpede, *a ucide pe omul pe care trebuie să-l ucidă orice om.) Cine nu are pe conștiință un mort?* l-am auzit văitându-se cu o blândă nostalgie pe un bătrânel. Așa cum n-o să uit ce mi-a spus cu gravitate un mahalagiu din cartierul rău famat dinspre râu: „Eu unul, domnule Borges, am fost la pârnaie de multe ori, dar întotdeauna pentru omor”.

Ajung astfel, prin eliminarea interpretărilor tradiționale, la o apreciere directă a poemului. De la versul hotărât cu care se deschide, este scris aproape în întregime la persoana întâi, fapt pe care îl socotesc capital. Fierro povestește ce i s-a întâmplat în viață, începând de la vârsta adultă, când bărbatul *este* bărbat, nu de la acea vârstă docilă în care omul se pregătește pentru viață. Acest lucru ne dezamăgește întrucâtva: nu degeaba suntem cititori ai lui Dickens, inventatorul copilăriei, și preferăm să ni se prezinte morfologia caracterelor mai mult decât starea adultă. Am vrea să știm cum poate un om să ajungă Martín Fierro…

Ce intenție are Hernández? Să povestească întâmplările prin care trece Martín Fierro și, din această povestire, să-i surprindă caracterul. Dovadă stau toate episoadele cărții. Ideea că *orice timp trecut*, care, firește, *este mai bun*, din cântul al doilea, este adevărul din sufletul eroului, dar nu și adevărul vieții necăjite de la țară din vremea lui Rosas. Încăierarea cu negrul, din cântul al șaptelea, nu corespunde nici senzației de luptă, nici momentanelor lumini și umbre pe care un fapt trăit le readuce în amintire, ci omului de la țară Martín Fierro care o povestește. (La chitară, așa cum făcea Ricardo Güiraldes

cu glas scăzut, știind că acordurile acompaniamentului subliniază de minune intenția de a exprima jalnicul curaj al *gaucho*-ului.) Totul vine în sprijinul acestei interpretări. Fie-mi îngăduit să amintesc câteva strofe. Încep cu această înfățișare totală a unui destin:

Rob, un străinaș vorbea,
de o barcă, nu de altă!
Înecară-l într-o baltă,
drept a molimei pricină!
O, privirea lui senină
ca de mânz cu-albeață, caldă!

Dintre numeroasele împrejurări care stârnesc mila - atrocitatea și inutilitatea morții, amintirea verosimilă a corăbiei, caracterul cu totul neobișnuit al faptului că cineva care a rămas teafăr când a străbătut mările vine să se înece în pampă - eficacitatea maximă a strofei rezidă în acest post-scriptum sau adaos patetic al amintirii: *O, privirea lui senină* / *ca de mânz cu-albeață*, *caldă!* atât de grăitor pentru cel ce presupune că un lucru a fost povestit mai înainte și căruia o imagine în plus îi împrospătează memoria

Nici următoarele versuri nu își asumă întâmplător adresarea la persoana întâi:

Domnului încredințându-l
lângă el îngenuncheat,
ochii mi s-au tulburat,
tot curajul mi s-a dus,
și-am căzut ca fulgerat
mort când îl văzui pe Cruz.

Când l-a văzut mort pe Cruz. Dintr-o pudoare a durerii, Fierro presupune cunoscut decesul prietenului, se preface că l-a prezentat.

Postularea unei realități mi se pare semnificativă pentru întreaga carte. Tema ei - repet - nu este imposibila prezentare a tuturor faptelor care au străbătut conștiința unui om, nici desfigurata și neînsemnata parte a lor pe care amintirea o poate împrospăta, ci povestirea omului de la țară, a omului care nu se ascunde când povestește. Proiectul comportă astfel o invenție dublă: aceea a episoadelor și aceea a sentimentelor eroului, acestea din urmă retrospective ori nemijlocite. Acest du-te-vino împiedică prezentarea unor amănunte: nu știu, de pildă, dacă pofta de a o biciui pe nevasta negrului ucis este o brutalitate de bețiv sau - cum am prefera - o disperare a acelui moment de zăpăceală, iar incertitudinea motivelor îl face și mai real. În această discuție despre episoade, mă interesează mai puțin să impun o anumită teză decât următoarea convingere centrală: caracterul romanesc al poemului *Martín Fierro*, până și în amănunt. Roman, roman cu o structură instinctivă ori premeditată, nu altceva este *Martín Fierro:* singura definiție care poate să transmită exact natura plăcerii pe care ne-o produce și care se potrivește perfect cu data apariției sale. Această dată este, cine nu știe?, veacul romanului prin excelență: al lui Dostoievski, Zola, Butler, Flaubert și Dickens. Pomenesc aceste nume prea bine cunoscute, dar prefer să asociez numele creolului nostru cu acela al altui american, care a avut și el o viață din care n-au lipsit hazardul și amintirile, intimul, nebănuitul Mark Twain din *Huckleberry Finn.*

Am spus că este un roman. Cineva ar putea să-mi amintească faptul că epopeile antice reprezintă o prefigurare a romanului. De acord, dar a asimila cartea lui Hernández cu o categorie primitivă înseamnă a ne secătui forțele fără niciun folos într-un joc ce constă în simularea coincidențelor, înseamnă a renunța la orice posibilitate a unei examinări serioase. Legislația epicii - metri eroici, intervenția zeilor, poziția politică înaltă a eroilor - nu poate

fi aplicată aici. Condițiile romanului, însă, pot fi invocate cu succes.

Trad. A. I.

PENULTIMA VERSIUNE A REALITĂȚII

Francisco Luis Bernárdez a publicat nu de mult o știre pasionantă despre speculațiile ontologice din cartea *The Manhood of Humanity* (*Vârsta adultă a omenirii*), scrisă de contele Korzybski: carte pe care nu o cunosc. Va trebui să mă limitez, prin urmare, în considerațiile mele generale despre produsele metafizice ale acestui patrician, la relatarea foarte limpede a lui Bernárdez. Bineînțeles, nu voi încerca să înlocuiesc buna funcționare afirmativă a prozei sale cu proza mea dubitativă în stil colocvial. Transcriu rezumatul inițial:

Potrivit lui Korzybski, viața are trei dimensiuni, lungime, lățime și adâncime. Prima dimensiune corespunde vieții vegetale. Cea de a doua dimensiune aparține vieții animale. Cea de a treia dimensiune echivalează cu viața omenească. Viața plantelor este o viață în lungime. Viața animalelor este o viață în lățime. Viața oamenilor este o viață în profunzime.

Cred că o observație elementară este aici îngăduită. Mi se pare suspectă o știință care nu se întemeiază pe un gând, ci pe o simplă comoditate de clasificare, cum sunt cele trei dimensiuni convenționale. Scriu *convenționale,* fiindcă - luate separat - niciuna dintre aceste dimensiuni nu există: întotdeauna avem de-a face cu volume, nu cu suprafețe, linii sau puncte. Aici, cu generozitate față de vorbărie, ni se propune o lămurire a celor trei ordine convenționale ale lumii organice, plantă-animal-om, prin intermediul unor nu mai puțin convenționale ordine ale spațiului: lungime-lățime-adâncime (aceasta din urmă în înțelesul figurat de timp). Față de incalculabila și

enigmatica realitate, nu cred că simpla simetrie a două dintre clasificările umane este de ajuns pentru a o lămuri și că ar putea fi altceva decât un răsfăț aritmetic exercitat în gol. Reproduc în continuare prezentarea lui Bernárdez:

Vitalitatea vegetală se definește prin foamea de Soare. Vitalitatea animală, prin apetitul de spațiu. Prima este statică. Cea de-a doua este dinamică. Stilul vital al plantelor, creaturi directe, este pur și simplu nemișcarea. Stilul vital al animalelor, creaturi indirecte, este o mișcare liberă.

Deosebirea substanțială dintre viața vegetală și viața animală rezidă într-o noțiune. Noțiunea de spațiu. În timp ce plantele o ignoră, animalele o posedă. Cele dintâi, afirmă Korzybski, trăiesc acumulând energie, iar celelalte, aglomerând spațiu. Față de aceste două moduri de existență, una statică, cealaltă mișcătoare, existența umană își dovedește originalitatea ei superioară. În ce constă această supremă originalitate a omului? În faptul că, spre deosebire de plantă, care acumulează energie, și de animal, care aglomerează spațiu, omul acaparează timp.

Această încercare de clasificare ternară a lumii pare o derivație divergentă sau un împrumut din clarificarea cuaternară a lui Rudolf Steiner. Acesta, mai generos în aspirația de unitate cu universul, pornește de la istoria naturală, nu de la geometrie, și vede în om un soi de catalog sau rezumat al vieții non-umane. Face să corespundă simpla *stare* inertă a mineralelor cu aceea a omului mort; starea ascunsă și tăcută a plantelor, cu aceea a omului care doarme; starea pur și simplu actuală și fără memorie a animalelor cu aceea a omului care visează. (Fapt sigur, în mod brutal sigur, este că disecăm cadavrele eterne ale mineralelor și profităm de somnul plantelor pentru a le devora și chiar pentru a le fura câte o floare, și că disprețuim visele animalelor, socotindu-le coșmaruri. Unui cal îi răpim singurul minut pe care-l are - minut fără ieșire, minut de mărimea unei furnici și care nu se invocă

în amintiri sau speranțe - și îl legăm la oiștea unei căruțe și îl supunem la regimul creol sau Sfânta Federație a căruțașilor.) Stăpân pe aceste trei ierarhii este, potrivit lui Rudolf Steiner, omul, care pe deasupra are și un *eu:* adică, memoria trecutului și previziunea viitorului, adică timpul. Cum se vede, a atribui oamenilor calitatea de singuri locuitori ai timpului, de singure ființe cu darul previziunii și dimensiune istorică, nu este o operație care îi aparține lui Korzybski. Consecința acestei atribuiri - care stârnește de asemenea uimire -, și anume faptul că animalele trăiesc pur și simplu în actualitate sau eternitate și în afara timpului, nu este nici ea originală. Steiner ne învață acest lucru. Schopenhauer îl postulează neobosit în tratatul numit cu modestie capitol, care se află în volumul al doilea din *Lumea ca voința și reprezentare* și se ocupă de moarte. Mauthner *(Woerterbuch der Philosophie*. III, p. 436) îl propune cu ironie. *Se pare* - scrie el - *că animalele nu au decât obscure presentimente ale succesiunii temporale și duratei. În schimb, omul, când este pe deasupra și un psiholog al noii școli, poate deosebi în timp două impresii care nu sunt despărțite decât 1/500 de secundă.* Gaspar Martín, care predă metafizica la Buenos Aires, susține că această neputință de a percepe timpul, de care dau dovadă animalele și chiar copiii, este un adevăr prea bine cunoscut. Scrie următoarele: ideea de timp lipsește la animale și apare mai întâi la omul cu o cultură superioară (*El tiempo*, 1924). Oricui am socoti că îi aparține, lui Schopenhauer, lui Mauthner, tradiției teozofice sau chiar lui Korzybski, fapt cert este că această verificare asupra succesivei și ordonatoarei conștiințe umane față de momentanul univers este într-adevăr grandioasă[3].

Și recenzentul continuă în următorii termeni: *Materialismul i-a spus omului: Fă-te bogat în spațiu. Și omul și-a uitat propria datorie. Nobila sa datorie de a acumula timp. Vreau să spun că omul a pornit la cucerirea*

[3] Ar mai fi de adăugat numele lui Seneca (*Epistola către Lucilia, 124).*

lucrurilor vizibile. La cucerirea de persoane și teritorii. Așa s-a născut iluzia progresului. Și, ca o consecință brutală, s-a născut umbra progresului. S-a născut imperialismul.

Este nevoie, prin urmare, să restituim vieții cea de a treia dimensiune. Este nevoie să o aprofundăm. Este nevoie să călăuzim omenirea spre destinul ei rațional și autentic. Este nevoie ca omul să capitalizeze veacuri, în loc să capitalizeze leghe. Ca viața omenească să fie mai intensă, în loc să fie mai extinsă.

Declar că nu înțeleg afirmațiile de mai sus. Cred că este înșelătoare opoziția dintre cele două noțiuni care nu pot fi puse în contrast: spațiul și timpul. Știu că genealogia acestei amăgitoare erori este ilustră și că între precursorii ei se află numele unui învățat de talia lui Spinoza, care a conferit indiferentei sale divinități - *Deus sive Natura* - atributul gândirii (cu alte cuvinte, al timpului trăit) și cel al extensiei (adică, al spațiului). Cred că, pentru un filosof idealist, spațiul nu este decât una dintre formele care alcătuiesc anevoioasa curgere a timpului. Este unul dintre episoadele timpului și, contrar consensului firesc al nefilosofilor, este situat înăuntrul lui, și nu invers. Cu alte cuvinte, relația spațială - mai sus, stânga, dreapta - este o specificare ca atâtea altele, nu o continuitate.

De altfel, a acumula spațiu nu este contrariul noțiunii care constă în a acumula timp: este una dintre modalitățile de a realiza o operație unică pentru noi. Englezii care, din imboldul ocazional ori genial al furierului Clive ori al lui Warren Hastings, au cucerit India nu au acumulat doar spațiu, ci și timp: adică, experiențe, experiențe de nopți, zile, pustiuri, munți, orașe, viclenii, fapte vitejești, trădări, dureri, destine, decese, epidemii de ciumă, fiare sălbatice, fericiri, rituri, cosmogonii, dialecte, zei, venerații.

Mă întorc la perspectiva metafizică. Spațiul este un incident în timp și nu o formă universală de intuiție, cum ne-a obișnuit să socotim Kant. Există provincii întregi în Sud care nu îi simt lipsa: sunt provinciile în care rarii

locuitori se orientează după miros și după auz. Spencer, în severa sa trecere în revistă a raționamentelor filosofilor (*Principii de psihologie*, partea a șaptea, capitolul patru), a chibzuit bine la această independență și a întărit-o astfel, în mai multe paragrafe, prin următoarea reducere la absurd: *Cine crede că mirosul și sunetul au drept formă de intuiție spațiul se va convinge lesne de eroarea în care se află: pentru aceasta nu are altceva de făcut decât să caute partea stângă sau partea dreaptă a unui sunet ori să încerce să-și închipuie o mireasmă pe dos.*

Schopenhauer, cu mai puțină extravaganță și mai multă pasiune, proclamase mai demult acest adevăr. *Muzica*, scrie el, *este o obiectivare a voinței, la fel de nemijlocită ca universul* (opera citată, volumul întâi, cartea a treia, capitolul 52). Este totuna cu a postula că muzica nu are nevoie de lumea materială.

Vreau să completez aceste două viziuni ilustre cu o ipoteză a mea, care decurge din ele și le înlesnește înțelegerea. Să ne închipuim că întreaga specie umană și-ar satisface nevoia de realități numai prin intermediul auzului și mirosului. Să ne închipuim că au fost astfel anulate percepțiile oculare, tactile și gustative și spațiul pe care acestea îl definesc. Să ne închipuim de asemenea - dezvoltând acest raționament logic - că are o mai ascuțită percepție a realității decât aceea pe care o înregistrează celelalte simțuri. Omenirea - devenită, după părerea noastră, fantomatică în urma acestei catastrofe - ar continua să-și urzească istoria. Omenirea ar uita că a existat spațiu. Viața, înăuntrul orbirii ei imponderabile și incorporalității sale, ar fi la fel de pasionantă și precisă ca și a noastră. Despre această omenire ipotetică (nu mai puțin bogată în voință, duioșie și neprevăzut) nu voi spune că ar încăpea într-o nucă, precum palatele din basme. Afirm însă că ar fi în afara oricărui spațiu.

Trad. A. I.

SUPERSTIȚIOASA ETICĂ A CITITORULUI

Condiția precară a literelor noastre, incapacitatea lor de a atrage au produs o superstiție a stilului, o distrată lectură de atenții parțiale. Împătimiții acestei superstiții înțeleg, prin stil, nu eficiența sau ineficiența unei pagini, ci aparenta iscusință a scriitorului: comparațiile folosite, acustica, episoadele punctuației și ale sintaxei lui. Rămân opaci în fața propriei convingeri sau a propriei emoții: sunt în căutare de tehnicisme (cuvântul îi aparține lui Miguel de Unamuno) care să le indice dacă pagina respectivă are sau nu dreptul de a le fi pe plac. Au aflat că adjectivele nu trebuie să fie banale și vor opina că o pagină este rău scrisă atunci când îmbinarea adjectivelor cu substantivul nu oferă surprize, chiar dacă finalitatea generală este întru totul împlinită. Au aflat că și concizia e o virtute și îl socotesc concis pe acela care se înnămolește în zece fraze scurte și nu pe acela care strunește una amplă. (Exemple normative pentru această înșelăciune a scurtimii, pentru această frenezie sentențioasă pot fi căutate în elocința celebrului consilier danez Polonius, din *Hamlet,* sau în aceea a unui alt Polonius, real de data aceasta, cu numele de Baltasar Gracián.) Au aflat că apropiata repetare a unor silabe constituie o cacofonie și vor simula că, în proză, ea le provoacă o adevărată durere, chiar dacă în vers le prilejuiește o rară desfătare, probabil și de această dată simulată. Cu alte cuvinte, nu iau în seamă eficiența mecanismului, ci așezarea părților lui. Emoția o subordonează eticii sau, mai degrabă, unei etichete invulnerabile. S-a generalizat până într-atât această inhibiție, încât cititorii, în sensul ingenuu al cuvântului,

sunt pe cale de dispariție, pentru că toți sunt critici potențiali.

Atât de răspândită e superstiția aceasta, încât nimeni nu s-ar încumeta să admită absența stilului în opere care îi stau la inimă, îndeosebi dacă sunt clasice. Nu există carte bună fără o atribuire stilistică, de care nimeni nu se poate dispensa - cu excepția propriului ei autor. Să luăm drept pildă romanul *Don Quijote.* Critica spaniolă, în fața doveditelor calități ale acestui roman, n-a vrut să recunoască faptul că cea mai de seamă valoare a lui (și poate unica irecuzabilă) este aceea psihologică, și îi atribuie în schimb haruri stilistice care multora le vor fi părând misterioase. Într-adevăr, e de ajuns să recitim câteva pasaje din *Don Quijote* pentru a simți că Cervantes nu era stilist (cel puțin în prezenta accepțiune acustico-decorativă a termenului) și că destinele lui Don Quijote și Sancho Panza îl interesau prea mult ca să-și îngăduie a se lăsa distras de propria sa voce. În *Agudeza y arte de ingenio*[4] - lucrare atât de elogioasă față de multe proze narative, precum aceea din *Guzmán de Alfarache* -, Baltasar Gracián nu se decide să pomenească despre Don Quijote. Iar Quevedo îi versifică în glumă moartea și apoi îl dă uitării. Se va obiecta faptul că ambele exemple sunt negative; Leopoldo Lugones, în vremurile noastre, exprimă - iată - o judecată explicită: „Stilul constituie latura slabă a lui Cervantes, și neajunsurile provocate de influența lui au fost grave. Sărăcie a culorii, nesiguranță a structurii, segmente sacadate care nu nimeresc niciodată finalul, desfășurându-se în volburi interminabile, repetiții, lipsă a proporției - iată legatul tuturor acelor care, văzând numai în formă suprema realizare a operei nemuritoare, au rămas cu dinții înfipți în scoarța tare ce ascundea forța și savoarea” (*El imperio jesuítico*, p. 59). Iar Groussac: „Dacă ar fi să descriem lucrurile așa cum sunt, ar trebui să mărturisim că o bună jumătate a operei are o formă din

[4] *Ascuțimea și meșteșugul spiritului. (n. tr.).*

cale-afară de șubredă și neglijentă, fapt ce îndreptățește cu prisosință acel *limbaj umil* pe care adversarii i-l atribuie lui Cervantes. Și, prin aceasta, nu mă refer - numai și în primul rând - la discrepanțele verbale, la intolerabilele repetiții ori jocuri de cuvinte, ori la crâmpeiele de anevoioasă grandilocvență care sfârșesc prin a ne copleși, ci la structura în general dezlânată a acestei proze menite doar să umple timpul" *(Crítica literaria*, p. 41). Proză de umplut timpul, proză vorbită și nu declamată este cea a lui Cervantes, și alta nici nu-i trebuie. Cred că această observație ar fi îndreptățită în cazul lui Dostoievski, al lui Montaigne sau Samuel Butler.

Vanitatea stilului se împotmolește într-o altă vanitate, mai patetică însă, cea a perfecțiunii. Nu există mânuitor al metrului, oricât de întâmplător sau nul ar fi, care să nu fi *dăltuit* (verbul este prezent în conversația lui) sonetul său perfect, minuscul monument în care își străjuiește posibila sa nemurire, și pe care inovațiile și anihilările aduse de timp vor trebui negreșit să-l respecte. E vorba despre un sonet fără elemente de prisos, dar care-i de prisos el însuși: căci, tot, nu este decât pleavă și inutilitate. Această înșelăciune în privința dăinuirii (Sir Thomas Browne: *Urn Burial)* a fost formulată și chiar recomandată de Flaubert în următoarea sentință: Rectificarea (în accepția cea mai înaltă a termenului) izbutește să facă din gândire ceea ce au izbutit apele Styxului cu trupul lui Ahile: o face invulnerabilă și indestructibilă *(Correspondance,* II, p. 199). Judecata e categorică, dar mie nu mi-a fost dată nicio experiență care să mi-o confirme. (Fac abstracție de virtuțile tonice ale Styxului; această reminiscență infernală nu e un argument, e o emfază.) Pagina perfectă, pagina în care niciun cuvânt nu poate fi modificat fără vreun prejudiciu, este cea mai precară dintre toate. Modificările survenite în limbaj șterg sensurile laterale și nuanțele; pagina „perfectă", constând tocmai din aceste delicate valori, este aceea care se tocește cu cea mai mare

ușurință. Dimpotrivă, pagina care poartă vocația nemuririi poate străbate focul eratelor, al versiunilor aproximative, al lecturilor neglijente, al înțelegerii greșite, fără a-și da sufletul în flăcările încercării. Nu se poate altera cu impunitate (astfel afirmă cei care îi restabilesc textul) niciun rând dintre cele meșteșugite de Góngora; *Don Quijote,* în schimb, câștigă orice bătălii postume cu traducătorii și supraviețuiește în orice versiune, oricât ar fi aceasta de neglijentă. Heine, care nu-l ascultase niciodată în spaniolă, l-a celebrat pentru vecie. Spectrul german, ori scandinav, ori chiar hindus creat de Don Quijote este cu mult mai viu decât neliniștitele artificii verbale produse de stilistul pomenit.

N-aș dori ca morala acestei comparații să fie înțeleasă drept deznădăjduită ori nihilistă. Nu voiesc să încurajez neglijențele de limbaj și nici nu cred în vreo virtute mistică a frazei stângace și a epitetului vulgar. Afirm, doar, că omisiunea voluntară a acestor două sau trei desfătări minore - divertismentele vizuale produse de metaforă, cele auditive produse de ritm, ca și surpriza interjecției sau a hiperbatului - ne dovedește, de obicei, că pasiunea temei tratate e cea care precumpănește la scriitorul respectiv. Asprimea unei fraze îi e la fel de indiferentă literaturii adevărate ca și onctuozitatea ei. Economia prozodică nu-i este mai puțin străină artei decât îi sunt caligrafia sau ortografia sau punctuația: adevăr pe care originea judiciară a artei retorice și aceea muzicală a cântului ni l-au ascuns întotdeauna. Greșeala predilectă a literaturii de azi este emfaza. Cuvintele definitive, cuvintele ce postulează înțelepciuni de proroc sau de arhanghel, decizii de o neclintire ce trece mult de limita omenească - *unic, niciodată, întotdeauna, totul, perfecțiune, desăvârșit* - sunt în uzajul curent al tuturor scriitorilor noștri. Ei nu-și dau seama că a rosti cu nemăsură un lucru indică aceeași stângăcie ca și atunci când nu-l rostești pe de-a-ntregul, și că nesăbuita generalizare și intensificare constituie semne

de sărăcie, pe care cititorul le simte ca atare. Necugetarea lor provoacă o depreciere a limbii. Așa se întâmplă în franceză, unde expresia *Je suis navré* înseamnă deseori *Nu voi putea lua ceaiul cu domniile voastre* și unde *aimer* a coborât la sensul de *a plăcea.* Această tendință hiperbolică a francezei se manifestă și în limbajul scris: Paul Valéry, erou al lucidității riguroase, transcrie o serie de pasaje din La Fontaine, uitate și vrednice de a fi date uitării, și afirmă despre ele (împotriva altcuiva): *ces plus beaux vers du monde (Variété,* 84).

Acum, însă, aș vrea să mă gândesc la viitor, nu la trecut. Acum există o lectură practicată în tăcere, simptom cu totul încurajator. Și există cititori taciturni de versuri. De la această capacitate discretă și până la o scriitură pur ideografică - transmitere directă de experiențe, nu de sunete - se desfășoară o distanță uriașă, dar, totuși, mai puțin întinsă decât întregul viitor.

Recitesc negațiile acestea și îmi spun: nu știu dacă muzica a ajuns să fie exasperată de muzică, sau marmura să fie exasperată de marmură, dar literatura este o artă care știe să prevestească vremea în care va fi amuțit pe deplin, să se înverșuneze împotriva propriilor ei virtuți, să-și adore propria ei dizolvare și să-și glorifice sfârșitul.

1930

Trad. C. H.

CELĂLALT WHITMAN

Când compilatorul din vechime al cărții *Zohar* a trebuit să se aventureze pe terenul unor aprecieri despre nedistinctul său Dumnezeu - divinitate atât de pură, încât nici măcar atributul de *ființă* nu i se poate aplica fără a săvârși o blasfemie -, el a născocit un mod uimitor de a face acest lucru. A scris că fața lui era de trei sute șaptezeci de ori mai lată decât zece mii de lumi; a înțeles că uriașenia poate fi o formă a invizibilității și chiar a abstracției. Este cazul lui Whitman. Forța lui se dovedește atât de înrobitoare și atât de evidentă, încât nu percepem decât că este puternic.

Vina nu este a nimănui în particular. Noi, oamenii din cele două Americi, rămânem atât de izolați, încât abia ne cunoaștem din auzite, prin intermediul relatărilor europene. În asemenea cazuri, Europa este de obicei sinecdoca Parisului. Parisul se interesează mai puțin de artă decât de politica artei: este de ajuns să ne gândim la tradiția de bisericuțe a literaturii și picturii sale, întotdeauna condusă de comitete și având adevărate dialecte politice: unul parlamentar, care vorbește de stânga și dreapta; altul militar, care vorbește de avangardă și ariergardă. Mai precis spus, pe francezi îi interesează economia artei, nu rezultatele ei. Economia versurilor lui Whitman a fost atât de nemaiauzită, încât francezii nu l-au cunoscut pe Whitman. Au preferat să-l clasifice: l-au lăudat pentru o *licence majestueuse*, l-au făcut precursor al multor inventatori mărunți ai versului liber. Pe lângă aceasta, au cârpit partea cea mai demontabilă a dicțiunii sale: complezențele enumerării geografice, istorice și ocazionale pe care le-a înșirat Whitman pentru a împlini o

anumită profeție a lui Emerson, despre poetul vrednic de America. Aceste cârpeli sau amintiri au fost futurismul și unanimismul. Au fost și sunt întreaga poezie franceză a timpului nostru, în afară de aceea care decurge din opera lui Poe. (Din buna teorie a lui Poe, vreau să spun, nu din practica lui deficientă.) Mulți nici măcar nu au băgat de seamă că enumerarea este unul dintre cele mai vechi procedee poetice - să ne amintim psalmii din Sfânta Scriptură și primul cor din *Perșii* și catalogul homeric al corăbiilor - și că meritul său esențial nu este lungimea, ci delicata potrivire verbală, „simpatiile și diferențele" cuvintelor. Walt Whitman nu a ignorat acest lucru:

And of the threads that connect the stars of wombs and of the father-stuff.

Sau:

From what the divine husband knows, from the work of fatherhood.

Sau:

I am as one disembodied, triumphant, dead.

Cu toate acestea, uimirea a făurit o imagine falsă a lui Whitman: aceea a unui bărbat pur și simplu entuziast și universal, un stăruitor Hugo adresându-se retoric oamenilor fără să obosească. Nu tăgăduiesc faptul că Whitman, într-un număr însemnat din paginile sale, a fost destul de jalnic; îmi este însă de ajuns să demonstrez că în alte pagini, mult mai bune, a fost un poet de un laconism înfiorat și plenar, omul care își comunică destinul, nu și-l proclamă. Nicio demonstrație nu este mai convingătoare decât versiunea câtorva poezii:

ORICE I PASSED THROUGH A POPULOUS CITY

Treceam odată printr-un oraș plin
de lume, imprimându-mi în creier,
spre a-mi sluji mai târziu, felurite
curiozități, momente, moravuri, tradiții.
Cu toate astea, azi, din întreg orașul acela nu-mi
amintesc decât o singură femeie pe
care-am întâlnit-o, întâmplător, și mi-o
aduc aminte fiindcă mă iubea;
Zi după zi și noapte de noapte am fost împreună
- tot restul din mintea mea s-a șters
de-atunci încoace.
Nu-mi mai aduc aminte, zic, decât de-acea femeie
care de mine s-a legat cu-atâta patimă,
și parcă iarăși hoinărim, și ne iubim, ne despărțim,
și iarăși ea nu-mi lasă mâna dintr-a ei, nu vrea
să-mi deie drumul să mă duc;
o văd aievea, strâns lipită de mine, cu buzele ei
mute și trist tremurând[5]*.*

WHEN I READ THE BOOK

Când am citit cartea, biografia faimoasă,
asta este atunci (mi-am zis) ceea ce scriitorul numește viața unui om,
așa se va scrie despre mine după ce voi muri?
(De parcă cineva ar putea să știe ceva despre viața mea;

[5] În versiunea lui Mihnea Gheorghiu, Walt Whitman. *Opere alese,* Ed. Univers, București, 1992. *(n. tr.).*

eu însumi gândesc adesea că știu prea puțin
sau chiar nu știu nimic despre viața mea adevărată.
Doar câteva semne, câteva indicii vagi și indicații
încerc, pentru propria mea informare, să rezolv aici.)

WHEN I HEARD THE LEARNED ASTRONOMER

Când l-am auzit pe învățatul astronom,
când mi-au prezentat pe coloane probele, cifrele,
când mi-au arătat hărțile și diagramele,
ca să măsor, ca să împart și să adun,
când de la locul meu l-am auzit pe învățatul astronom
care diserta cu mult succes de la catedră,
m-am simțit deodată, în mod inexplicabil, zăpăcit și sătul până-n gât.
M-am strecurat afară și m-am depărtat singur
în umedul aer mistic al nopții, și din când în când
priveam într-o tăcere adâncă stelele.

Așa este Walt Whitman. Nu știu dacă este de prisos să arăt - eu abia acum am băgat de seamă - că aceste trei mărturisiri au aceeași temă: poezia specială a arbitrarului și privațiunii. Simplificarea finală a amintirii, pudoarea vieții și imposibilitatea de a o cunoaște, negarea schemelor intelectuale și prețuirea informațiilor primare pe care și le procură simțurile - iată concluziile morale ce se desprind din aceste poeme. E ca și cum Whitman ne-ar spune: lumea este nebănuită și se ascunde, dar simpla ei posibilitate constituie o bogăție, de vreme ce nici măcar nu putem ști cât suntem de săraci, fiindcă totul este un dar.

Să fie aceasta o lecție de mistică a chibzuinței, și încă provenită din America de Nord?

O ultimă sugestie. Mă gândesc la Whitman - om cu o nesfârșită capacitate de invenție, simplificat de o viziune străină și redus la un simplu uriaș - este un simbol prescurtat al patriei sale. Povestea magică a copacilor care ne împiedică să vedem pădurea poate sluji, inversată ca prin farmec, pentru a-mi exprima intenția. Fiindcă a fost odată o pădure atât de necuprinsă, încât nimeni nu-și mai amintea că era alcătuită din copaci; fiindcă între două mări există o națiune de oameni atât de puternică, încât nimeni nu-și mai amintește de obicei că este alcătuită din oameni. Din oameni de condiție umană.

1929

Trad. A. I.

O REABILITARE A CABALEI

Nu este aceasta prima dată când se încearcă, și nu va fi ultima care eșuează, dar se distinge prin două trăsături. Una este inocența mea aproape totală în ceea ce privește limba ebraică; cealaltă este împrejurarea că nu vreau să justific doctrina, ci procedeele hermeneutice sau criptografice care conduc la ea. Aceste procedee, cum se știe, sunt lectura verticală a textelor sacre, lectura numită *bouestrophedon* (de la dreapta la stânga, un rând, de la stânga la dreapta, următorul), metodica înlocuire a unor litere cu altele, suma valorii numerice a literelor etc. Să-ți bați joc de asemenea operații este ușor. Prefer să încerc să le înțeleg.

Este evident că originea lor îndepărtată este ideea de inspirație mecanică a Bibliei. Această idee, care face din evangheliști și proroci niște secretari impersonali ai lui Dumnezeu ce scriu după dictare, a fost exprimată cu o imprudentă hotărâre în *Formula consensus helvetica*, care reclamă autoritatea pentru consoanele din Sfânta Scriptură și chiar pentru semnele de punctuație - pe care versiunile primitive nu le cunoșteau. (Această împlinire precisă prin intermediul omului a intențiilor literare ale lui Dumnezeu este inspirația sau entuziasmul: cuvânt al cărui înțeles adevărat este „îndumnezeire”.) Mahomedanii se pot mândri că au împins și mai departe această hiperbolă, fiindcă au hotărât că originalul Coranului - *mama Cărții* - este unul dintre atributele lui Dumnezeu, la fel ca mila Sa ori mânia Sa, și îl socotesc anterior limbii și Creației. Există, de asemenea, teologi luterani care nu-și asumă riscul de a îngloba Sfânta Scriptură printre lucrurile create și o definesc ca o întruchipare a Sfântului Duh.

A Sfântului Duh: ne simțim atinși de mister. Nu divinitatea generală, ci ipostasul al treilea al divinității, a dictat Biblia. Este opinia curentă: Bacon, în 1625, a scris: *Condeiul Sfântului Duh a zăbovit mai mult asupra pătimirilor lui Iov decât asupra desfătărilor lui Solomon*[6]. La fel și contemporanul său John Donne: *Sfântul Duh este un scriitor elocvent, un scriitor vehement și abundent, dar nu palavragiu; este la fel de depărtat de stilul sărac ca și de cel încărcat fără rost.*

Este cu neputință să definim Sfântul Duh și să păstrăm tăcerea asupra înfiorătoarei unități trinitare din care face parte. Catolicii laici o consideră un corp de asociație colegială extrem de corect, dar și extrem de plicticos; *liberalii* o socotesc un zadarnic cerber teologic, o superstiție pe care numeroasele progrese ale veacului au grijă să o abolească. Sfânta Treime, bineînțeles, depășește aceste formule. Dacă ne-o imaginăm brusc, concepția despre un tată, un fiu și un spectru, articulate într-un singur organism, pare un caz de teratologie intelectuală, o monstruozitate pe care numai groaza unui coșmar ar fi putut s-o zămislească. Așa cred, dar încerc să reflectez că orice obiect al cărui scop nu-l cunoaștem este în chip provizoriu monstruos. Această observație generală este agravată aici de misterul profesional al obiectului.

Desprinsă de ideea de mântuire, distincția dintre cele trei ipostasuri contopite într-unul nu poate să ne pară arbitrară. Considerată o necesitate a credinței, misterul ei fundamental nu se risipește, dar se întrezăresc intenția și rostul său. Înțelegem că a renunța la Sfânta Treime - sau cel puțin la Dualitate - înseamnă a face din Isus Hristos un delegat ocazional al Domnului, un incident al istoriei, nu ascultătorul nepieritor, continuu, al credinței noastre. Dacă Fiul nu este și Tatăl, mântuirea nu este opera directă a divinității; dacă nu este veșnic, nu va fi veșnic nici

[6] Urmez versiunea latină: *diffusius tractant Jobi afflictiones*. În engleză, cu mai multă iscusință, scrisese *hath laboured more*.

sacrificiul prin care s-a sălășluit întru noi și s-a răstignit pe cruce. *Numai harul său necuprins a mântuit pe vecie un suflet rătăcit*, a insistat Jeremyas Taylor. Așa a putut fi justificată dogma, chiar dacă ideea purcederii Fiului de la Tată și a purcederii Sfântului Duh deopotrivă de la Tatăl și de la Fiul insinuează în mod eretic o prioritate, fără a mai pune la socoteală condiția lor vinovată de metafore. Teologia, care ține să le deosebească, afirmă hotărât că nu există nicio pricină de confuzie, dat fiind că rezultatul primei purcederi este Fiul, iar al celei de a doua este Sfântul Duh. Purcedere veșnică a Fiului, purcedere veșnică a Sfântului Duh - aceasta este hotărârea trufașă a lui Irineu: invenția unui act al timpului, a unui mutilat *zeitloses Zeitwort,* pe care îl putem respinge ori venera, dar nu discuta. Infernul este o simplă violență fizică, dar cele trei ipostasuri de nedespărțit implică o înfiorare intelectuală, o infinitate înăbușită, înșelătoare, ca de oglinzi așezate față în față. Dante și le-a închipuit sub înfățișarea unei reverberații de cercuri diafane, de diferite culori; Donne, sub înfățișarea unor șerpi încolăciți, împletiți și indisolubil legați. *Toto coruscat trinitas mysterio*, a scris Sfântul Paulino: *Sfânta Treime strălucește în plin mister*.

Dacă Fiul este reconcilierea lui Dumnezeu cu lumea, Sfântul Duh - principiu de sfințenie, potrivit lui Anastasie; înger între îngeri, pentru Macedonius - nu consimte o definiție mai bună decât aceea că este intimitatea lui Dumnezeu cu noi, imanența lui în sufletele noastre. (Pentru socinieni - mă tem că pe bună dreptate - nu era altceva decât o locuțiune personificată, o metaforă a lucrărilor divine, cizelată apoi necontenit.) Simplă alcătuire sintactică sau nu, fapt sigur este că cel de-al treilea ipostas orb al împletitei Sfinte Treimi este recunoscutul autor al Scripturii. Gibbon, în acel capitol al operei sale care tratează despre Islam, include un recensământ general al manifestărilor Sfântului Duh,

calculate cu oarecare timiditate și ajungând la vreo sută și ceva; dar cartea care mă interesează acum este Facerea: materia Cabalei.

Cabaliștii, asemenea multor creștini de astăzi, credeau în caracterul divin al acestei scrieri, în deliberata ei redactare de către o inteligență infinită. Consecințele acestui postulat sunt numeroase. Eliminarea neatentă a unui text curent - bunăoară, a mențiunilor efemere ale gazetăriei - suportă o cantitate sensibilă de hazard. Comunică - postulându-l - un fapt: informează că întotdeauna neprevăzutul atac de ieri a avut loc pe strada cutare, la colțul cutare, la ora cutare a dimineții, rețetă pe care nu o poate aplica nimeni și care se mărginește să ne semnaleze locul cutare, unde se pot procura informații. În astfel de indicații, întinderea și acustica paragrafelor sunt în chip necesar întâmplătoare. Contrariul se petrece în cazul versurilor, a căror lege obișnuită este să subordoneze înțelesul necesităților (sau superstițiilor) eufonice. Întâmplător în ele nu e sunetul, ci ceea ce semnifică. Așa se petrec lucrurile în cazul lui Tennyson din prima etapă de creație, al lui Verlaine, al lui Swinburne din ultimii ani ai vieții, preocupați numai și numai de exprimarea unor stări generale, cu ajutorul bogatelor aventuri ale prozodiei lor. Să luăm un al treilea tip de scriitor, cel intelectual. Acesta, fie că folosește proza (Valéry, De Quincey), fie că folosește versul, nu a eliminat fără îndoială hazardul, dar a respins pe cât posibil și a restrâns alianța incalculabilă cu el. Se apropie întrucâtva de lucrarea Domnului, pentru care vaga noțiune de hazard nu are niciun înțeles. A Domnului, a desăvârșitului Domn al teologilor, care știe dintr-o dată - *uno intelligendi actu* -, nu numai toate faptele acestei lumi necuprinse, ci și pe acelea care ar avea loc dacă cel mai evanescent dintre ele s-ar schimba, precum și faptele imposibile.

Să ne închipuim acum această inteligență atotcuprinzătoare, care se manifestă, nu în dinastii, nici în

năruiri de imperii, nici în păsări, ci în glasuri scrise. Să ne închipuim, de asemenea, de acord cu teoria pre-augustiniană a inspirației verbale, că Dumnezeu dictează, cuvânt cu cuvânt, ceea ce își propune să spună[7]. Această premisă (pe care și-au asumat-o cabaliștii) face din Scriptură un text absolut, în care colaborarea hazardului este redusă la zero. Simpla concepere a acestui document este o minune mai uimitoare decât toate cele cuprinse în paginile sale. O carte ferită de orice primejdie, un mecanism cu posibilități nelimitate, cu variațiuni infailibile, cu revelații care stau la pândă, cu suprapuneri de lumină; cum ai putea să nu-i adresezi întrebări până la absurd, până la prolixitate numerică, așa cum au făcut cabaliștii?

1931

Trad. A. I.

[7] Origen a atribuit trei înțelesuri cuvintelor din Sfânta Scriptură: cel istoric, cel moral și cel mistic, corespunzând trupului, sufletului și spiritului care alcătuiesc ființa umană: John Scott Erigen, un număr infinit de înțelesuri, ca reflexele din penajul păunului.

O REABILITARE A FALSULUI BASILIDE

În 1905, știam că paginile atotștiutoare (de la A la All) din primul volum al *Dicționarului enciclopedic hispano-american* de Montaner și Simón includeau un sumar și alarmant desen care înfățișa un soi de rege, cu un cap ascuțit de cocoș, tors viril cu brațele deschise deasupra unui scut și unui bici, iar restul era o coadă încolăcită care îi slujea de trunchi. În 1916, am citit această obscură enumerare a lui Quevedo: *Era blestematul Basilide, plăsmuitor al unei erezii. Erau Nicolae din Antiohia, Carpocrate și Cerinthus și infamul Ebion. Pe urmă a venit Valentinus, cel care a stabilit ca principiu al tuturor lucrurilor marea și tăcerea.* În 1923, am parcurs la Geneva nu mai știu ce carte în germană despre erezii și am aflat că sinistrul desen reprezenta un zeu heteroclit, pe care îl venerase însuși Basilide. Am mai aflat ce oameni disperați și admirabili au fost gnosticii și am cunoscut exaltatele lor speculații. Mai târziu am putut cerceta cărțile de specialitate ale lui Mead (în versiunea germană: *Fragmente eines verschollenen Glaubens*; 1902) și Wolfgang Schultz (*Dokumente der Gnosis*, 1910) și articolele lui Wilhelm Bousset din *Encyclopaedia Britannica.* Astăzi mi-am propus să rezum și să ilustrez una dintre cosmogoniile lor: anume aceea a lui Basilide, plăsmuitorul de erezii. Urmez întru totul notificarea lui Irineu. Am aflat că mulți o infirmă, dar bănuiesc că această dezordonată revizie de vise defuncte poate admite de asemenea revizia unui vis despre care nu știu dacă a fost sau nu visat de cineva. Erezia lui Basilide, pe de altă parte, are o alcătuire mai simplă. S-a născut în Alexandria, la o

sută de ani după răstignire, precum se spune, printre sirieni și greci. Pe atunci, teologia era o pasiune populară.

La începutul cosmogoniei lui Basilide există un Dumnezeu. Această divinitate se poate lipsi în chip suveran de un nume, ca și de obârșie; de aici denumirea aproximativă de *pater innatus.* Mijlocul său este *pleroma* sau plenitudinea: inimaginabilul muzeu al arhetipurilor platonice, al esențelor inteligibile, al universaliilor. Este un Dumnezeu nemișcător, dar din repausul său au emanat șapte divinități subalterne, care, coborându-se la acțiune, au dotat și au prezidat un prim cer. Din această primă coroană demiurgică a provenit cea de a doua, de asemenea cu îngeri și tronuri, iar acestea au întemeiat un alt cer, mai jos, care era duplicatul simetric al celui dintâi. Cel de al doilea conclav a fost reprodus într-un al treilea, iar acesta în altul inferior, și în felul acesta până la 365. Domnul din cerul depărtat este cel al Scripturii, iar fracțiunea lui de divinitate tinde spre zero. El și îngerii lui au întemeiat acest cer vizibil, au frământat pământul imaterial pe care călcăm și apoi l-au împărțit între ei. Binevenita uitare a șters amănuntele legendelor pe care această cosmogonie le-a atribuit originii omului, dar exemplul altor închipuiri contemporane ne îngăduie să suplinim această omisiune, măcar într-o formă vagă și ipotetică. În fragmentul publicat de Hilgenfeld, întunericul și lumina coexistaseră întotdeauna, ignorându-se, iar când s-au văzut în sfârșit, lumina abia s-a uitat și s-a întors, dar îndrăgostita beznă a pus stăpânire pe reflexul sau amintirea ei. Și acesta a fost începutul omului. În sistemul analog al lui Satornilus, cerul le hărăzește îngerilor ostenitori o viziune momentană, iar omul este creat după asemănarea lor, dar se târăște pe pământ ca o viperă, până când milostivul Domn îi dăruiește o scânteie a puterii sale. Elementul comun al acestor narațiuni este lucrul cel mai important: temerara sau vinovata improvizație a noastră de către o divinitate deficientă, cu material ingrat. Mă întorc la povestea lui

Basilide. Răvășită de îngerii oneroși ai Dumnezeului ebraic, omenirea netrebnică a fost învrednicită cu milostenia Dumnezeului atemporal, care i-a hărăzit un mântuitor. Acesta a trebuit să-și asume un trup iluzoriu, deoarece carnea degradează. Impasibila lui nălucă a atârnat în văzul tuturor pe cruce, dar Hristosul esențial a străbătut cerurile suprapuse și s-a întors în *pleroma.* Le-a străbătut nevătămat, căci cunoștea numele tainic al divinităților sale. *Și cei care știu adevărul acestei povestiri*, se încheie mărturisirea de credință transcrisă de Irineu, *se vor dezrobi de sub stăpânirea principilor care au zidit această lume. Fiecare cer are propriul său nume și tot astfel fiecare înger și demon și autoritate a acestui cer. Cine va afla numele lor incomparabile le va traversa invizibil și sigur, la fel ca mântuitorul. Și cum Fiul n-a fost recunoscut de nimeni, tot așa n-a fost recunoscut nici gnosticul. Iar aceste taine nu va fi nevoie să fie pronunțate, ci păstrate în tăcere. Cunoaște-i pe toți, dar nimeni să nu te cunoască.*

Cosmogonia numerică a începutului a degenerat spre sfârșit în magie numerică, 365 de etaje de cer, cu câte șapte autorități pentru fiecare cer, reclamă improbabila reținere a 2.555 de amulete orale: limbaj pe care anii l-au redus la numele precis al mântuitorului, care este Caulacau, și la cel al nemișcătorului Dumnezeu, care este Abraxas. Mântuirea, pentru această dezamăgită erezie, este efortul mnemotehnic al morților, așa cum chinul mântuitorului este o iluzie optică - două simulacre care se potrivesc tainic cu precara realitate a lumii lor.

A batjocori zadarnica înmulțire a îngerilor nominali și a reflectatelor ceruri simetrice ale acestei cosmogonii nu este din cale-afară de dificil. Principiul limitat al lui Occam: *Entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem,* ar putea să-i fie aplicat - pustiind-o. Dinspre partea mea, cred că este anacronică ori inutilă această rigoare. Importantă este buna convertire a acestor plicticoase simboluri

șovăitoare. Două intenții văd în ele: prima este un loc comun al criticii, cea de a doua - pe care nu vreau s-o ridic la rangul de descoperire - nu a fost subliniată până astăzi. Încep cu cea mai evidentă. Este intenția de a rezolva fără scandal problema răului, prin ipotetica inserție a unei serii gradate de divinități între nu mai puțin ipoteticul Dumnezeu și realitate. În sistemul examinat, aceste derivații ale lui Dumnezeu descresc și coboară pe măsură ce se depărtează, până când se cufundă în abominabilele forțe care i-au mâzgălit dintr-un material potrivnic pe oameni. În sistemul lui Valentinus - care *nu* a stabilit ca principiu a tot ce există marea și tăcerea -, o zeitate decăzută (Achamoth) are cu o umbră doi copii, care sunt întemeietorul lumii și diavolul. Lui Simon Magicianul i s-a pus în cârcă o variantă exasperată a acestei legende: faptul că a răscumpărat-o pe Elena din Troia, mai înainte fiica dintâi a lui Dumnezeu și apoi osândită de îngeri la transmigrări dureroase, dintr-un lupanar pentru marinari la Tir[8]. Cei treizeci și trei de ani pământești ai lui Isus Hristos și răstignirea pe cruce nu erau o ispășire suficientă pentru neîndurătorii gnostici.

Rămâne să examinăm celălalt înțeles al acestor închipuiri obscure. Vertiginosul turn de ceruri al ereziei lui Basilide, proliferarea îngerilor, umbra planetară a demiurgilor răscolind pământul, uneltirea cercurilor inferioare împotriva *pleromei,* populația densă, chiar dacă de neconceput sau nominală, a acestor vaste mitologii, vizează de asemenea împuținarea acestei lumi. Nu răul nostru, ci insignifianța noastră esențială este predicată în

[8] Elena, fiica îndurerată a lui Dumnezeu. Această divină filiație nu epuizează contactele legendei sale ca aceea a lui Isus Hristos. Acestuia adepții lui Basilide i-au atribuit un trup nesubstanțial: despre tragica regină s-a pretins că numai *eidolon*-ul sau simulacrul ei a fost smuls Troiei. Un frumos spectru ne-a mântuit: altul s-a răspândit în bătălii și opera lui Homer. A se vedea, pentru acest docetism al Elenei, *Phaidros* de Platon și cartea *Adventures among Books* de Andrew Lang, paginile 237-248.

ele. Ca în somptuoasele asfințiri ale câmpiei, cerul este pasionant și monumental, iar pământul este sărac. Aceasta este intenția de reabilitare a cosmogoniei melodramatice a lui Valentinus, care deapănă la nesfârșit argumentul cu doi frați supranaturali care se recunosc, cu o femeie decăzută, cu o dejucată intrigă perfidă a îngerilor căzuți și cu o căsătorie finală. În această melodramă sau foileton, creația unei astfel de lumi este un simplu aparteu. Admirabilă idee, lumea imaginată ca un proces fără nicio importanță, ca un reflex lateral și palid al unor vechi episoade cerești. Creația ca un fapt întâmplător.

Proiectul a fost eroic; sentimentul religios ortodox și teologia repudiază cu indignare această posibilitate. Creația dintâi, potrivit acestui sentiment, este un act liber și necesar al lui Dumnezeu. Universul, așa cum lasă să se înțeleagă Sfântul Augustin, n-a început în timp, ci o dată cu el - apreciere ce tăgăduiește orice prioritate a Creatorului. Strauss socotește iluzorie ipoteza unui moment inițial, fiindcă acesta ar contamina de temporalitate nu numai clipele ulterioare, ci și veșnicia „precedentă".

În primele veacuri ale erei noastre, gnosticii au avut multe dispute cu creștinii. Au fost anihilați, dar ne putem reprezenta posibila lor victorie. Dacă ar fi triumfat Alexandria, și nu Roma, plăsmuirile lor ciudate și tulburi, pe care le-am rezumat, ar fi coerente, grandioase și cotidiene. Aforisme ca acela al lui Novalis: *Viața este o boală a spiritului*[9], sau disperata cugetare a lui Rimbaud: *Adevărata viață este absentă; nu ne aflăm în lume*, ar străluci în cărțile canonice. Speculații precum cea pe care o respinge Richter despre originea astrală a vieții și întâmplătoarea ei răspândire pe această planetă ar

[9] Această apreciere - *Leben ist eine Krankheit des Geistes, ein leidenschaftliches Tun* - își datorează răspândirea lui Carlyle, care a subliniat-o în faimosul său articol din *Foreign Review*, 1829. Nu coincidențe momentane, ci o redescoperire esențială a frământărilor și înălțărilor gnosticismului găsim în *Cărțile profetice* ale lui William Blake.

cunoaște ascensiunea necondiționată a evlavioasei lor căutări. În orice caz, ce dar mai prețios putem aștepta decât acela de a fi insignifianți, ce slavă mai mare pentru un Dumnezeu decât aceea de a fi dezlegat de lume?

Trad. A. I.

POSTULAREA REALITĂȚII

Hume a notat o dată pentru totdeauna că argumentele lui Berkeley nu admit nici cea mai slabă replică și nu produc nici cea mai slabă convingere; eu aș dori, pentru a elimina argumentele lui Croce, o sentință nu mai puțin educată și morală. Aceea a lui Hume nu-mi folosește, fiindcă diafana doctrină a lui Croce are darul de a convinge, chiar dacă acesta este singurul dar pe care-l posedă. Defectul ei este că nu poate fi utilizată; slujește numai pentru a curma o discuție, nu și pentru a o rezolva.

Formula sa - cititorul își amintește, desigur - este identitatea dintre ezoteric și expresiv. Nu o resping, dar vreau să observ că scriitorii de factură clasică mai curând evită expresivul. Faptul nu a fost luat în considerație până acum.

Romanticul, în general fără mult noroc, vrea necontenit să exprime ceva; clasicul se lipsește rareori de *petitio principii.* Separ aici de orice conotație istorică cele două cuvinte: *clasic* și *romantic;* înțeleg prin ele două arhetipuri de scriitori (două proceduri). Clasicul nu este neîncrezător în virtuțile limbajului, crede că fiecare semn al său are suficiente însușiri. Scrie, de exemplu: „După plecarea goților și despărțirea celor două corpuri de armată ale aliaților, Attila s-a minunat de vasta tăcere care domnea peste câmpia Châlons: bănuiala că ar fi vorba despre o stratagemă ostilă l-a făcut să rămână câteva zile înăuntrul cercului alcătuit din carele de luptă, iar retragerea lui peste Rin a însemnat ultima biruință obținută în numele imperiului occidental. Meroveu și francii săi, păstrând o distanță prudentă și sporind impresia că numărul lor ar fi mare prin numeroasele focuri pe care le aprindeau noapte

de noapte, au urmărit ariergarda hunilor până la granițele Turingiei. Cei din Turingia luptau în rândurile armatei lui Attila: au străbătut, în atac și în retragere, teritoriile francilor; au săvârșit poate atunci atrocitățile care au fost răzbunate după vreo optzeci de ani de fiul lui Clovis. I-au descăpățânat pe ostatici: două sute de fecioare au fost torturate cu o furie implacabilă și rafinată; trupurile lor au fost sfârtecate de cai neîmblânziți și oasele lor au fost strivite sub roțile carelor, iar trupurile celor neîngropați au fost azvârlite la marginea drumurilor ca pradă pentru câini și vulturi". (Gibbon, *Decline and Fall of the Roman Empire,* XXXV.) Este de ajuns propoziția inițială, *După plecarea goților,* pentru a percepe caracterul mediat al acestei scrieri, generalizatoare și abstractă până la invizibil. Autorul ne propune un joc de simboluri, riguros organizate, fără îndoială, dar a căror eventuală animație rămâne în sarcina noastră. Nu am putea spune că este expresiv: se mărginește să înregistreze o realitate, nu o reprezintă. Bogatele fapte la a căror evocare postumă ne invită au implicat experiențe bogate, percepții, reacții; acestea se pot deduce din relatarea lui, dar nu se află în ea. Mai precis spus: nu consemnează în scris primul contact cu realitatea, ci elaborarea ei conceptuală finală. Este metoda clasică, respectată întotdeauna de Voltaire, Swift, Cervantes. Copiez un alt paragraf, aproape abuziv, din ultimul: „Până în cele din urmă, părându-i-se lui că era neapărată nevoie, în răgazul pe care i-l dădea lipsa lui Anselmo, să izbutească a încercui și mai strâns fortăreața, Lotario dădu atacul pe calea vanității ei, lăudându-i frumusețea, pentru că nu se află pe lume lucru care să ducă mai repede la predarea cetății și să dărâme turnurile întărite ale deșertăciunii femeilor frumoase decât deșertăciunea însăși, folosită de limbile lingușitoare. Într-adevăr, Lotario își dădu toată osteneala să ruineze stânca cinstei femeiești cu asemenea tertipuri, că de bronz să fi fost Camila, și tot ar fi căzut. Plânse, imploră, făgădui,

măguli, se încăpățână să stăruie și arătă atâta înflăcărare în dragostea lui, dând semne de atâta sinceritate Lotario, încât se sfârși cu rezistența Cămilei, și el cuceri ceea ce sperase mai puțin și dorea mai mult pe lume". *(Don Quijote,* I, capitolul 34.)[10]

Pasaje precum cel mai sus citat alcătuiesc marea majoritate a literaturii universale și chiar sectorul ei cel mai vrednic de prețuire. A le respinge pentru a nu incomoda o formulă ar fi neconcludent și meschin. În cadrul ineficienței lor bine cunoscute, ele sunt eficiente; ne rămâne să rezolvăm această contradicție.

Eu unul aș sugera următoarea ipoteză: imprecizia este tolerabilă sau verosimilă în literatură, fiindcă spre ea tindem întotdeauna în realitate. Simplificarea conceptuală a stărilor complexe este de multe ori o operație instantanee. Faptul însuși de a percepe, de a fi atent, este de natură selectivă: orice atenție, orice fixare a conștiinței noastre, comportă o deliberată omisiune a ceea ce este neinteresant. Vedem și auzim prin intermediul amintirilor, temerilor, previziunilor. Corpul nostru știe să articuleze cutare paragraf dificil, știe să abordeze scări, noduri, pasaje de nivel, orașe, râuri învolburate, câini, știe să traverseze o stradă fără să fie călcat de automobile, știe să zămislească, să respire, să doarmă, știe poate să ucidă: corpul nostru, nu inteligența noastră. Viața noastră este o serie de adaptări, cu alte cuvinte, o educație a uitării. Este admirabil faptul că prima informație despre Utopie pe care ne-o dă Thomas Morus este ignoranța lui perplexă cu privire la „adevărata" lungime a unuia dintre podurile sale…

Recitesc, pentru o mai bună investigare a stilului clasic, paragraful din Gibbon și dau peste o aproape imperceptibilă și desigur inofensivă metaforă, aceea

---

10 Versiunea românească aparține lui Ion Frunzetti și Edgar Papu, *Don Quijote de la Mancha*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1965. *(n. tr.).*

despre domnia tăcerii. Este un proiect de expresie - nu știu dacă este ratat sau fericit - care nu pare să concorde cu stricta desfășurare legală a restului prozei sale. Firește, este justificată de invizibilitatea ei, de natura ei convențională. Folosirea sa ne îngăduie să definim o altă trăsătură a clasicismului, credința că o imagine, o dată făurită, constituie un bun public. Pentru concepția clasică, pluralitatea oamenilor și a timpurilor este accesorie, literatura este întotdeauna una singură. Surprinzătorii apărători ai lui Góngora îl apărau de acuzația că inovează - prin intermediul probei documentare a prestigioasei ascendențe erudite a metaforelor sale. Descoperirea romantică a personalității nu era nici măcar presimțită de ei. Acum suntem cu toții atât de pătrunși de această descoperire, încât faptul de a o tăgădui sau de a o neglija este doar una dintre numeroasele iscusințe pentru „a fi personal”. Cât privește teza că limbajul poetic trebuie să fie unul singur, se poate semnala evanescenta sa resurecție din partea lui Arnold, care a propus să se reducă vocabularul traducătorilor lui Homer la un vocabular de *Authorized Version* a Scripturii, fără altă îngăduință decât intercalarea eventuală a anumitor libertăți pe care și le îngăduie Shakespeare. Argumentul lui erau forța și răspândirea cuvintelor biblice…

Realitatea pe care o propun scriitorii clasici este o chestiune de încredere, asemenea paternității pentru un anumit personaj din *Lehrjahre*. Cea pe care încearcă să o epuizeze romanticii are un caracter mai degrabă tiranic: metoda lor permanentă este emfaza, minciuna parțială. Nu ilustrez afirmația cu exemple: toate paginile în proză ori în versuri care, sub raport profesional, sunt actuale pot fi invocate aici cu succes.

Postularea clasică a realității își poate asuma trei modalități, având grade diferite de accesibilitate. Cea mai ușor de înțeles constă într-o menționare generală a faptelor care prezintă interes. (Lăsând la o parte unele

alegorii incomode, sus-pomenitul text al lui Cervantes nu este un exemplu rău pentru această primă modalitate spontană de manifestare a procedeelor clasice.) Cea de a doua constă în a ne imagina o realitate mai complexă decât cea înfățișată cititorului și a-i relata implicațiile și efectele. Nu cunosc o mai bună ilustrare decât începutul fragmentului eroic al lui Tennyson, *Mort d'Arthur,* pe care-l reproduc într-o discordantă proză spaniolă, pentru interesul pe care-l prezintă tehnica sa. Traduc cât mai fidel: *Astfel, tot timpul zilei, a răsunat zgomotul luptei în munții de lângă țărmul bătut de vânturile iernii, până când oamenii regelui Arthur au căzut la Lyonness, unul după altul, în jurul stăpânului lor, regele Arthur: atunci, fiindcă rana lui era adâncă, neînfricatul Sir Bediver l-a ridicat, Sir Bediver, ultimul dintre cavalerii săi, și l-a condus până la o capelă aproape de câmp, un prezbiteriu năruit, cu o cruce spartă, care se afla pe o fâșie de pământ uscat. De-o parte zăcea Oceanul; de cealaltă parte, o apă întinsă, și era lună plină.* De trei ori a postulat această narațiune o realitate mai complexă: prima dată, printr-un artificiu gramatical: adverbul *astfel.* A doua oară, și în chip mai fericit, prin modul incidental de a transmite un fapt: *fiindcă rana lui era adâncă;* a treia oară, prin neașteptatul adaos: *și era lună plină.* O altă ilustrare eficientă a acestei metode ne-o oferă Morris, care, după ce a relatat mitica răpire a unuia dintre vâslașii lui Iason de către divinitățile sprintene ale unui râu, își încheie povestea în felul următor: *Apa le ascunse pe îmbujoratele nimfe și pe bărbatul care adormise fără griji. Totuși, înainte ca apa să-i acopere, una dintre nimfe străbătu în fugă pajiștea și ridică din iarbă lancea cu vârful de bronz, scutul ghintuit și rotund, spada cu mâner de fildeș și tunica înzăuată, după care s-a aruncat în undele râului. Astfel n-a mai rămas nimeni care să poată povesti aceste lucruri, dacă nu cumva le-ar povesti vântul ori pasărea care le-a văzut și le-a auzit dintre trestii.* Această mărturie finală a unor viețuitoare

nemenționate până atunci ne interesează în mod deosebit.

Cea de a treia metodă, cea mai dificilă și eficientă dintre toate, folosește invenția circumstanțială. Să luăm ca exemplu o trăsătură extrem de pregnantă a romanului *Gloria lui Don Ramiro:* fastuoasa *supă cu bucăți de slănină, ce se servea într-o supieră cu lacăt pentru a o apăra de lăcomia slugilor,* care sugerează perfect mizeria decentă, puzderia servitorilor, conacul cu multe scări și coridoare în care se filtra lumina zilei. Am dat un exemplu scurt, liniar, dar sunt opere întinse - riguroasele romane de imaginație ale lui Wells[11], cele exasperant de verosimile ale lui Daniel Defoe - care nu foloseau alt procedeu decât dezvoltarea sau înșirarea acestor detalii laconice de mare efect. Același lucru îl pot afirma despre romanele cinematografice ale lui Josef von Sternberg, alcătuite și ele din momente semnificative. Este o metodă admirabilă și dificilă, dar vasta posibilitate a aplicării ei o face să fie mai puțin literară, în sens strict, decât cele două metode anterioare și îndeosebi a doua. Aceasta din urmă funcționează de

---

11 Bunăoară, *Omul invizibil.* Acest personaj - un singuratic student la chimie în exasperanta iarnă de la Londra - ajunge să recunoască faptul că avantajele stării de invizibilitate nu-i compensează neajunsurile. Trebuie să meargă desculț și gol, pentru ca un pardesiu îmbrăcat în grabă și niște cizme autonome să nu scandalizeze orașul. Un revolver, în mâna lui transparentă, nu poate fi ascuns. Înainte de a le asimila, nici alimentele înghițite de el nu pot fi ascunse. De cum se crapă de ziuă, pleoapele lui nominale nu opresc lumina, și trebuie să se obișnuiască să doarmă cu ochii deschiși. Degeaba își ridică brațul fantomatic încercând să-și acopere ochii. Pe stradă, accidentele de circulație parcă l-ar căuta și trăiește permanent cu teama de a nu muri strivit. Trebuie să fugă din Londra. Trebuie să se refugieze sub peruci, îndărătul unor lentile fumurii, cu un nas de carnaval, cu o barbă suspectă, cu mănuși, *ca să nu se vadă că e invizibil.* Când este descoperit, inițiază într-un cătun depărtat un jalnic Regat al Terorii. Rănește un om, pentru a se face respectat. Atunci comisarul asmute câinii pe urmele lui, este încolțit lângă gară și ucis.
Un alt exemplu foarte reușit de fantasmagorie circumstanțială este povestirea lui Kipling *The Finest Story in the World,* din culegerea din 1893, *Many Inventions.*

obicei în plan strict sintactic, prin iscusință verbală. Dovadă stau aceste versuri de Moore:

Je suis ton amant, et la blonde
Gorge tremble sous mon baiser,

al căror merit constă în trecerea de la pronumele posesiv la articolul hotărât și în folosirea surprinzătoare a lui *la.* Reversul său simetric se află în următorul rând din Kipling:

Litt le they trust to sparrow - dust that stop the seal în his sea!

Desigur, *his* este cerut de *seal. Care pe focă o reține în marea sa.*

Trad. A. I

FILME

Îmi exprim părerea în legătură cu câteva filme a căror premieră a avut loc în ultimul timp.

Cel mai bun, la distanță considerabilă de celelalte: *Asasinul Karamazov* (Filmreich). Regizorul său (Ozep) a eludat fără stânjeneală vizibilă greșelile aclamate și nedezmințite ale producțiilor germane - simbologia sumbră, tautologia sau vana repetiție a unor imagini echivalente, obscenitatea, înclinațiile teratologice, satanismul - fără a cădea în cele încă și mai puțin lăudabile ale școlii sovietice: lipsa totală de caractere, simpla antologie fotografică, grosolana fetișizare a comitetului. (Despre francezi nu mai vorbesc: străduania lor unică și supremă până acum este să nu pară americani din Statele Unite - risc la care cu siguranță nu se expun.) Nu mi-e cunoscut cuprinzătorul roman din care a fost extras acest film: vină inspirată care mi-a îngăduit să-l văd cu desfătare, fără tentația continuă de a suprapune spectacolul actual peste lectura rememorată, spre a vedea dacă amândouă coincid. Astfel, făcând inocent abstracție de profanările sale îngrozitoare și de meritoriile-i fidelități - ambele neimportante -, filmul de față este copleșitor. Realitatea sa, chiar dacă de-a dreptul halucinantă, fără subordonare și nici coeziune, nu este mai puțin năvalnică decât cea a filmului *Cheiurile din New York*, de Josef von Sternberg. Prezentarea unei veritabile fericiri pline de candoare, după un asasinat, este unul din momentele de vârf. Imaginile - cea a răsăritului iminent, cea a monumentalelor bile de biliard în așteptarea impactului, cea a mâinii de preot a lui Smerdiakov, scoțând banii - sunt excelente, atât în privința concepției, cât și în aceea a realizării.

Trec la alt film. Cel care se numește, misterios, *Luminile orașului*, de Chaplin, a cunoscut elogiile necondiționate ale tuturor criticilor noștri: este drept că elogierea lui cu ajutorul tiparului este mai curând o dovadă a ireproșabilelor noastre servicii telegrafice și poștale decât un act personal, prezumtiv. Cine avea să îndrăznească să ignore faptul că Charlie Chaplin este unul dintre zeii de netăgăduit ai mitologiei vremurilor noastre, un coleg al încremenitelor coșmaruri ale lui Chirico, al ferventelor mitraliere ale lui Scarface Al, al universului finit deși nelimitat, al spinării zenitale a Gretei Garbo, al ochilor închiși ai lui Gandhi? Cine avea să se încumete să ignore că foarte recenta lui *comedie larmoyante* era cu anticipație uimitoare? În realitate, în ceea ce cred eu că este realitate, acest film cu extrem de mulți spectatori al minunatului creator și protagonist al *Goanei după aur* nu reușește să fie altceva decât o palidă antologie de fapte mărunte, impuse unei povești sentimentale. Unele din aceste episoade sunt noi; altele, ca acela al bucuriei tehnice a gunoierului în fața providențialului (și apoi amăgitorului) elefant care trebuie să-i procure o doza de *raison d'être*, sunt o reeditare în facsimil a întâmplării cu gunoierul troian și cu falsul cal al grecilor, din filmul anterior *Viața particulară a Elenei din Troia.* Se pot aduce obiecții generale și cu privire la *City Lights.* Lipsa de realitate a acestui film se poate compara numai cu lipsa, de asemenea exasperantă, de irealitate. Există filme reale - *Propriul său acuzator*, *Escrocii*, *Și lumea merge mai departe,* chiar și *Melodia de pe Broadway* altele, de o irealitate voită: cele cu desăvârșire personale ale lui Borzage, cele ale lui Harry Langdon, Buster Keaton, Eisenstein. Acestui al doilea gen îi corespundeau poznele de început ale lui Chaplin, întemeiate de bună seamă pe imaginea superficială, pe repeziciunea spectrală a acțiunii și pe mustățile înșelătoare, nesăbuitele bărbi false, perucile agitate și redingotele superbe ale actorilor. *City Lights* nu izbutește

să redea această irealitate, și rămâne astfel neconvingător. În afară de oarba strălucitoare, dăruită cu harul extraordinar al frumuseții, și în afară de Charlie însuși, veșnic travestit și atât de subțirel, toate personajele lui sunt imprudent de normale. Subiectul dezlânat aparține difuzei tehnici conjunctive de acum douăzeci de ani. Arhaismul și anacronismul sunt și genuri literare, știu bine; însă mânuirea lor deliberată este altceva decât neinspirata lor realizare. Îmi exprim speranța - de prea multe ori împlinită - să nu am dreptate.

Și în *Maroc* al lui Sternberg se simte oboseala, chiar dacă într-o măsură mai puțin atotputernică și sinucigașă. Laconismul imaginii, organizarea rafinată, procedeele oblice și suficiente din *Legea derbedeilor* au fost înlocuite aici prin simpla îngrămădire de figuranți, prin tușele de culoare locală excesivă. Pentru a descrie Marocul, Sternberg a plăsmuit un procedeu atât de extraordinar cum este anevoioasa falsificare a unui oraș maur în suburbiile de la Hollywood, cu risipă de burnuzuri și bazine și muezini înalți cu voci guturale, care vestesc rugăciunea dinainte de a se lumina de ziuă, și cămile în soare. În schimb, subiectul general este bun, și opțiunea lui pentru luminozitate, pentru deșert, pentru a fi din nou punct de plecare, este cea din poemul nostru *Martín Fierro*, sau cea din romanul *Sanin* al rusului Arțibașev. *Maroc* poate fi văzut cu simpatie, dar nu cu desfătarea intelectuală oferită de eroicul film *Încăierarea.*

*

Rușii au descoperit că imaginea oblică (și prin urmare deformată) a unei carafe, a unui grumaz de taur sau a unei coloane avea o valoare plastică superioară celei a o mie și ceva de figuranți de la Hollywood, deghizați la repezeală în asirieni și apoi învălmășiți până la totala confuzie de Cecil B. de Mille. Au mai descoperit apoi că acele convenții din

Middle West - virtuți ale denunțului și spionajului, fericirea finală și matrimonială, intacta integritate a prostituatelor, concludentul *upper cut* administrat de un tânăr cumpătat la băutură - puteau fi înlocuite prin altele nu mai puțin admirabile. (Astfel, într-unul din filmele cele mai de seamă ale Sovietelor, un crucișător bombardează de la mică distanță portul Odesa înțesat de lume, fără alte ravagii decât distrugerea unor lei de marmură. Acest tir inofensiv se datorează faptului că este un virtuos crucișător bolșevic.) Asemenea descoperiri au fost propuse unei lumi sătule până în gât de producțiile de la Hollywood. Lumea le-a venerat și și-a extins gratitudinea, ajungând să pretindă că cinematografia sovietică o desființase pentru totdeauna pe cea americană. (Erau anii în care Alexander Block proclama, cu accentul particular al lui Walt Whitman, că rușii sunt sciți.) S-a uitat, ori s-a dorit să se uite, că cea mai mare virtute a filmului rus era faptul că a întrerupt un regim californian continuu. S-a uitat că este imposibil să se compare unele scene de violență bune sau excelente (*Ivan cel Groaznic*, *Crucișătorul Potemkin,* poate *Octombrie)* cu o literatură vastă și complexă, cultivată cu fericită eficacitate în toate genurile, de la neasemuita comicitate (Chaplin, Buster Keaton și Langdon) până la născocirile pur fantastice: mitologia lui Krazy Kat și a lui Bimbo. A izbucnit alarma rușilor; Hollywood-ul și-a înnoit sau îmbogățit modalitățile de a filma și nu și-a mai bătut capul.

King Vidor însă a făcut-o. Mă refer la regizorul inegal al unor opere memorabile ca *Aleluia* și atât de nefolositoare și triviale ca *Billy the Kid*: pudică relatare a acelor douăzeci de omoruri (fără a mai pune la socoteală și mexicanii) săvârșite de cel mai faimos bătăuș din Arizona, făcută fără alt merit în afara risipei de vederi panoramice și a metodicei renunțări la acele *close-ups* pentru a reprezenta deșertul. Opera sa cea mai recentă, *Street Scene*, adaptare a comediei cu același nume de ex-

expresionistul Elmer Rice, este inspirată de simpla dorință negativă de a nu părea „standard”. Există un minimum nesatisfăcător de subiect. Există un erou plin de virtuți, dar manevrat de un golan lăudăros. Există o pereche romantică, căreia însă îi este interzisă orice unire civilă sau religioasă. Există un italian înfumurat și excesiv, *larger than life*, căruia îi revine evident sarcina de a prelua întregul comic al operei, și a cărui nețărmurită irealitate îi învăluie și pe colegii săi normali. Există personaje care par adevărate și altele care par travestite. Nu este, în esență, o operă realistă; este anihilarea sau reprimarea unei opere romantice.

O înnobilează două mari scene: cea din zorii zilei, când repertoriul complex al nopții este sintetizat printr-o melodie, și cea a asasinării, care ne este înfățișată indirect, prin agitația și iureșul chipurilor.

1932

Trad. T. Ș. M.

ARTA NARATIVĂ ȘI MAGIA

Analiza procedeelor romanului a cunoscut o publicitate redusă. Cauza istorică a acestei rezerve îndelungate este prioritatea altor genuri; cauza fundamentală, complexitatea aproape de nepătruns a artificiilor romanești, ce poate fi desprinsă de intrigă numai printr-un proces laborios. Cel care analizează un document juridic sau o elegie dispune de un vocabular special și de ușurința de a prezenta paragrafe ce se dovedesc suficiente; cel care analizează un roman întins este lipsit de termenii conveniți și nu poate ilustra ceea ce afirmă cu exemple imediat concludente. Solicit, deci, puțină resemnare pentru examinările care urmează.

Voi începe prin a investiga aspectul romanesc al cărții *The Life and Death of Jason* (1867), de William Morris. Scopul meu este literar, nu istoric: de aici reiese că pot omite deliberat orice studiu, sau aparență de studiu, despre filiația elenică a poemului. Îmi este de-ajuns să precizez că anticii - printre aceștia Apoloniu din Rhodos - cercetaseră deja etapele faptei vitejești a argonauților, și să menționez o carte intermediară, din 1474, *Les faits et prouesses du noble et vaillant chevalier Jason*, inaccesibilă în Buenos Aires, firește, dar pe care comentatorii englezi ar putea-o revedea.

Proiectul anevoios al lui Morris era să povestească verosimil aventurile fabuloase ale lui Iason, rege în Iolkos. Surpriza liniară, procedeu obișnuit al liricii, nu era posibilă în această relatare de peste zece mii de versuri. Aceasta avea nevoie mai cu seamă de o intensă aparență de autenticitate, capabilă să producă acea spontană spulberare a îndoielii care constituie, pentru Coleridge,

climatul de încredere poetică. Morris reușește să trezească această încredere; vreau să cercetez cum anume.

Dau un exemplu din prima carte. Aison, rege în Iolkos, își încredințează fiul tutelei sălbatice a centaurului Chiron. Problema constă în dificila verosimilitate a centaurului. Morris o rezolvă pe nesimțite. Începe prin a menționa această stirpe, amestecând-o cu nume de fiare, care și ele sunt stranii:

> *Where bears and wolves the centaur's arrows find*

explică el fără uimire. Această primă mențiune, incidentală, se continuă treizeci de versuri mai departe printr-o alta, ce anticipează descrierea. Bătrânul rege poruncește unui sclav să se ducă împreună cu copilul în pădurea de la poalele munților și să sufle într-un corn de fildeș ca să cheme centaurul, care va fi (îl previne) *grav la înfățișare și robust*, și să îngenuncheze în fața lui. Urmează poruncile, până ajunge la a treia mențiune, aparent falsă. Regele îl sfătuiește să nu-i fie teamă defel de centaur. Apoi, mâhnit parcă pentru fiul pe care îl va pierde, încearcă să-și imagineze viața viitoare a acestuia în pădure, printre acei *quick-eyed centaurs* - trăsătură care îi însuflețește, în virtutea faimoasei lor calități de arcași.[12] Sclavul ia copilul și pornește călare; descalecă în zori, în dreptul unei păduri. Se adâncește în ea pe jos, printre stejari, cu copilașul în brațe. Suflă în corn și așteaptă. În dimineața aceea cântă o mierlă, dar omul prinde a deslușI zgomot de copite, și simte puțină teamă în suflet, uitând de copil, care se tot străduiește să apuce cornul strălucitor. Își face apariția Chiron: ni se spune că odinioară avea părul pestriț, dar că acum este aproape alb, nu foarte diferit de culoarea pletelor sale omenești, și cu o cunună de frunze de stejar în trecerea de la animal la ființă omenească.

[12] Cf. versul: *Cesare armato, con li occhi grifagni* (*Infernul,* IV. 123).

Sclavul cade în genunchi. Să remarcăm, în treacăt, că Morris poate să nu comunice cititorului imaginea sa despre centaur, și nici măcar să nu ne invite să ne facem noi înșine una, îi este de ajuns încrederea noastră neîncetată în cuvintele lui, ca în lumea reală.

O încredere identică, însă câștigată treptat, este cea din episodul sirenelor, din cartea a paisprezecea. Imaginile pregătitoare sunt delicate. Blândețea mării, briza cu parfum de flori de portocal, primejdioasa melodie recunoscută mai întâi de vrăjitoarea Medeea, fericirea anterioară pe care o așterne pe chipurile marinarilor care abia dacă își dădeau seama că o aud, faptul verosimil că la început nu se deslușeau bine cuvintele, spus în chip indirect:

And by their faces could the queen behold
How sweet it was, although no tale it told,
To those worn toilers o ’er the bitter sea,

sunt premergătoare apariției acestor divinități. Deși zărite până la urmă de vâslași, acestea se țin mereu la o anume depărtare, implicită în fraza circumstanțială:

for they where near enow
To see the gusty wind of evening blow
Long locks of hair across those bodies white
With golden spray hiding some dear delight.

Ultimul amănunt: *roua de aur* - a buclelor lor sălbatice, a mării, și a unora și a alteia sau a oricui? - *ascunzând o îndrăgită desfătare*, are și alt scop: acela de a exprima puterea lor de atracție. Acest dublu scop se repetă în împrejurarea următoare: ceața de lacrimi neliniștite, care întunecă vederea oamenilor. (Ambele artificii sunt de aceeași natură cu cel al coroanei de frunze în plăsmuirea

centaurului.) Iason, exasperat până la furie de sirene[13], le numește *vrăjitoare ale mării* și-l pune să cânte pe Orfeu, cel răpitor de dulce. În acea stare de tensiune, Morris se îngrijește să ne atragă atenția că toate cântecele atribuite de el buzelor nicicând sărutate ale sirenelor și ale lui Orfeu nu cuprind decât o palidă amintire a ceea ce se cântase atunci. Aceeași precizie stăruitoare în privința culorilor -

---

13 De-a lungul timpului, sirenele își schimbă forma. Primul lor istoric, rapsodul din cântul al doisprezecelea din *Odiseea*, nu ne spune cum erau; pentru Ovidiu, sunt păsări cu penele roșietice și chip de fecioară; pentru Apoloniu din Rhodos, de la mijloc în sus sunt femei, iar în rest, păsări; pentru maestrul Tirso de Molina (și pentru heraldică) „jumătate femei, pești cealaltă jumătate". Nu mai puțin controversată este natura lor; le numește *nimfe*; dicționarul clasic al lui Lemprière consideră că sunt nimfe, cel al lui Quicherat că sunt monștri, iar cel al lui Grimal că sunt demoni. Sălășluiesc pe o insulă dinspre apus, aproape de insula lui Circe, însă leșul uneia din ele, Partenope, a fost găsit în Campania, și a dat numele faimosului oraș care acum îl poartă pe cel de Napoli, iar geograful Strabon i-a văzut mormântul și a luat parte la jocurile de gimnastică și la cursele cu torțe ce aveau loc periodic spre a-i cinsti memoria.

Odiseea povestește că sirenele îi ademeneau și îi duceau la pierzanie pe corăbieri și că Ulise, spre a le auzi cântecul fără să piară, a astupat cu ceară urechile vâslașilor săi și le-a poruncit ca pe el să-l lege de catarg. Pentru a-l ispiti, sirenele i-au făgăduit cunoașterea tuturor lucrurilor de pe lume: „Nimeni n-a trecut pe aici cu corabia-i neagră, fără să fi ascultat din gura noastră vocea dulce ca un fagure de miere, și fără a se fi desfătat auzind-o, iar apoi să fi putut să-și vadă mai departe de drum. Fiindcă noi știm totul: cum au pătimit cei din Argos și troienii de pe întinsa Troadă prin hotărârea zeilor, și știm tot ce se va întâmpla pe Pământul roditor" (*Odiseea*, XII). O legendă culeasă de mitologul Apolodor, în a sa *Biblioteca,* povestește că Orfeu a cântat de pe corabia argonauților mai seducător decât sirenele și că acestea s-au aruncat în mare și s-au prefăcut în stânci, fiindcă legea le impunea să piară când cineva nu cădea robit de farmecul lor. Și, Sfinxul s-a aruncat de pe culme când i-a fost dezlegată enigma.

În secolul al VI-lea, o sirenă a fost capturată și botezată în nordul Țării Galilor, și a ajuns să treacă drept sfântă, în unele almanahuri vechi, sub numele de Murgan. Alta, în 1403, s-a strecurat printr-o spărtură dintr-un dig și a trăit în Haarlem până în ziua când a murit. Nimeni n-o înțelegea, dar o învățară să toarcă și venera parcă din

marginile galbene ale țărmului, aurita spumă, stânca cenușie - ne pot înduioșa, pentru că par mântuite cu gingășie de acest străvechi amurg. Sirenele cântă spre a aduce o fericire amăgitoare precum apa - *Such bodies garlanded with gold*. *So faint, so fair* -, cântă Orfeu, opunându-i bucuriile trainice ale pământului. Sirenele făgăduiesc un molcom cer submarin, *roofed over by the changeful sea*, *acoperit de marea schimbătoare,* după cum avea să repete - după două mii cinci sute de ani, sau numai după cincizeci? - Paul Valéry. Sirenele cântă, și o anume deslușită molipsire de primejdioasa lor dulceață intră în cântul de îndreptare al lui Orfeu. Trec în cele din urmă argonauții, dar un atenian înalt, odată sfârșite încordarea și lunga brazdă lăsată de navă, străbate în fugă rândurile vâslașilor și se aruncă de la pupă în mare.

Trec acum la o a doua ficțiune, *Narrative of A. Gordon Pym* (1838) de Poe. Misteriosul subiect al acestui roman este teama de ceea ce este alb și defăimarea acestei culori. Poe își imaginează niște triburi care locuiesc în preajma Cercului Antarctic, lângă patria inepuizabilă a acestei culori, și care cu generații în urmă au suferit invazia oamenilor și dezlănțuirea furtunilor albe. Albul înseamnă blestem pentru aceste triburi și pot să mărturisesc, aproape de ultimul rând al ultimului capitol, că și pentru cititori. Subiectele acestei cărți sunt două: unul nemijlocit, despre vicisitudini maritime; altul infailibil, misterios și sporind mereu, care este revelat numai în final. *A denumi un obiect,* se spune că a zis Mallarmé, *înseamnă a distruge*

---

instinct crucea. Un cronicar din secolul al XVI-lea a considerat că ea nu era pește, întrucât știa să toarcă, și nu era femeie, deoarece putea vieții în apă.

Limba engleză deosebește sirena clasică *(siren)* de sirenele cu coadă de pește *(mermaids*). Acestea din urmă au fost zămislite prin analogie cu tritonii, divinități din cortegiul lui Poseidon.

În cartea a zecea din *Republica,* opt sirene guvernează rotația celor opt ceruri concentrice.

Sirena: presupus animal marin, citim într-un dicționar rudimentar.

cele trei părți ale plăcerii poemului, care constă în fericirea de a ghici; visul înseamnă a-l sugera. Refuz să cred că scrupulosul poet ar fi inventat această frivolitate numerică a *celor trei părți*, însă ideea îi place și a ilustrat-o magistral în prezentarea liniară a unui amurg:

Victorieusement fut le suicide beau
Tison de gloire, sang par écume, or, tempête!

A sugerat-o, neîndoios, *Narrative of A. Gordon Pym.* Însăși impersonala culoare albă nu este oare mallarmeană? (Cred că Poe a preferat culoarea aceasta, prin intuiții sau rațiuni identice celor declarate apoi de Melville, în capitolul *The Whiteness of the Whale* din a sa de asemenea splendidă plăsmuire *Moby Dick.)* Este imposibil să expunem sau să analizăm aici întregul roman; mi-e de-ajuns să tălmăcesc o trăsătură exemplară, subordonată - ca toate - misteriosului subiect. Este vorba de obscurul trib pe care l-am menționat și de pâraiele din insula acestuia. A stabili faptul că apa lor este roșie sau albastră ar fi însemnat să se tăgăduiască prea hotărât orice posibilitate de alb. Poe rezolvă această problemă după cum urmează, îmbogățindu-ne: *Mai întâi am refuzat s-o gustăm, crezând că este stricată. Nu știu cum să redau o idee exactă asupra naturii ei, și nu voi izbuti aceasta fără prea multe cuvinte. Deși curge repede peste orice denivelare, niciodată nu pare limpede, doar atunci când se aruncă de sus sărind. Acolo unde pantele erau blânde, avea consistența unui amestec vâscos de gumă arabică, peste care se toarnă apă obișnuită. Totuși, aceasta era una dintre trăsăturile sale cele mai puțin caracteristice. Nu era incoloră și nici de o culoare invariabilă, căci fluența ei propunea ochilor toate nuanțele purpurei, asemeni tonurilor de mătase schimbătoare. Am lăsat-o să se așeze într-un vas și am constatat că întreaga masă a lichidului se împărțea în fâșii diferite, fiecare cu o nuanță unică, și că aceste fâșii nu se*

amestecau. Dacă treceai lama unui cuțit de-a latul fâșiilor, apa își revenea îndată la loc, iar când scoteai lama, urma îi dispărea. În schimb, când lama era înfiptă chiar între două fâșii, se producea o separație perfectă, ce nu mai revenea imediat la loc.

Din cele înfățișate se poate trage, pe bună dreptate, concluzia că problema centrală a romanului este cauzalitatea. Una dintre varietățile genului, zăbavnicul roman de caractere, simulează sau dispune o înlănțuire de motive care își propun să nu difere de cele din lumea reală. Cazul său, totuși, nu este cel obișnuit. În romanul cu neîncetate vicisitudini, această motivare este lipsită de temei, și la fel se întâmplă în povestirea de câteva pagini și în infinitul roman spectacular pe care-l izvodește Hollywood-ul cu acei argintii *idola* ai lui Joan Crawford și pe care orașe întregi îl recitesc. O ordine foarte diferită le guvernează, lucidă și atavică. Primitiva limpezime a magiei.

Această tehnică sau ambiție a oamenilor din vechime a fost subordonată de către Frazer unei legi generale adecvate, cea a simpatiei, care postulează o legătură inevitabilă între lucruri distante, fie pentru că forma lor este egală - magie imitativă, homeopatică -, fie prin aceea că a existat o apropiere anterioară - magie contagioasă. O ilustrare a celei de a doua era unguentul tămăduitor al lui Kenelm Digby, care se aplica nu pe rana apoi bandajată, ci pe fierul nelegiuit care o făcuse - până când rana, fără asprimea leacurilor barbare, începea să se cicatrizeze. Pentru primul tip de magie exemplele sunt infinite. Pieile-roșii din Nebraska se îmbrăcau în blănuri foșnitoare de bizon, cu coarne și coamă, și încingeau zi și noapte în deșert un dans năvalnic, pentru ca să apară bizonii. Vracii din Australia Centrală își fac o rană în antebraț lăsând sângele să curgă, pentru ca și cerul imitativ și coerent să verse șuvoaie de apă. Malaiezii din Peninsulă obișnuiesc să tortureze ori să batjocorească o figură de ceară, ca să

piară originalul acesteia. Femeile sterpe din Sumatra îngrijesc un copil de lemn și îl venerează, pentru ca pântecele lor să devină roditor. Din aceleași rațiuni de analogie, rădăcina galbenă a șofranului era folosită împotriva icterului, iar ceaiul de urzici trebuia să combată urticaria. Este cu neputință de înșiruit catalogul complet al acestor exemple cumplite sau derizorii; cred, totuși, că am adus suficiente exemple spre a demonstra că magia este încununarea sau coșmarul a ceea ce înseamnă cauzal, și nu dezmințirea sa. Miracolul nu este mai puțin străin în acest univers decât în cel al astronomilor. Toate legile naturale îl guvernează, precum și altele imaginare. Pentru omul superstițios, există o conexiune necesară nu numai între o împușcătură și un mort, ci și între un mort și o schingiuită efigie de ceară sau spargerea profetică a unei oglinzi ori sarea ce se varsă sau treisprezece comeseni îngrozitori.

Această primejdioasă armonie, această frenetică și precisă cauzalitate, domnește și în roman. Istoricii sarazini din care a tălmăcit José Antonio Conde *Istoria stăpânirii arabilor în Spania* nu scriu despre regii și califii lor că au decedat, ci că *A fost dus la răsplată* sau *A trecut în milostivirea celui Puternic* sau *A așteptat destinul atâția ani, atâtea luni și atâtea zile.* Această bănuială că un fapt de temut ar putea fi atras prin menționarea lui este impertinentă sau inutilă în asiatica dezordine a lumii reale, nu însă și într-un roman, care trebuie să fie un joc exact de vigilențe, ecouri și afinități. Orice episod, într-o relatare scrupuloasă, are o proiecție ulterioară. Astfel, într-una dintre fantasmagoriile lui Chesterton, un necunoscut se năpustește asupra altui necunoscut, împingându-l ca să nu-l calce un camion, iar această violență necesară, dar alarmantă, prefigurează actul final de a-l declara nebun ca să nu fie executat pentru o crimă. Într-alta, o primejdioasă și vastă conspirație alcătuită dintr-un singur om (cu ajutorul unor bărbi, al unor măști și al unor pseudonime) este anunțată cu tenebroasă exactitate în distihul:

As all stars shrivel in the single sun,
The words are many, but The Word is one

care avea să fie descifrat, apoi, prin permutarea majusculelor:

The words are many, but the word is One.

Într-o a treia, acea *maquette* inițială - simpla menționare a unui indian care-și aruncă asupra altuia cuțitul și-l omoară - este strictul revers al subiectului: un om străpuns de o săgeată a prietenului său, în vârful unui turn. Cuțit zburător, săgeată care ajunge la țintă. Lungă repercusiune au cuvintele. Am semnalat într-un rând că simpla menționare preliminară a culiselor scenei molipsește de o stânjenitoare irealitate plăsmuirile răsăritului, ale pampasului, ale asfințitului, pe care le-a inclus Estanislao del Campo în *Fausto.* Această teleologie de cuvinte și de episoade este omniprezentă și în filmele bune. La începutul filmului *Cu cărțile pe față (The Showdown),* niște aventurieri joacă la cărți o prostituată, sau rândul fiecăruia; la sfârșit, unul dintre ei a jucat dreptul de a o poseda pe femeia pe care o iubește. Dialogul inițial din *Legea derbedeilor* vorbește despre delațiune, prima scenă înfățișează niște împușcături pe un bulevard; aceste trăsături se dovedesc prevestitoare ale subiectului principal. În *Fatalitate (Dishonored*) există teme recurente: spada, sărutul, pisica, trădarea, strugurii, pianul. Însă ilustrarea cea mai exactă a unei lumi autonome de confirmări, de presimțiri, de întruchipări, este predestinatul *Ulise* al lui Joyce. Este suficientă examinarea cărții expozitive a lui Gilbert sau, în lipsa acesteia, a amețitorului roman.

Încerc să rezum cele spuse anterior. Am distins două procese cauzale: cel natural, care este rezultatul neîncetat

al unor operațiuni necontrolabile și infinite; cel magic, unde profetizează amănuntele, lucid și limitat. În roman, cred că singura onestitate posibilă este cea care face apel la al doilea. Să rămână primul pentru simularea psihologică.

1932

Trad. T. Ș. M.

PAUL GROUSSAC

Mi-am verificat în bibliotecă cele zece tomuri de Groussac. Sunt un cititor hedonist: n-am îngăduit niciodată ca sentimentul datoriei să intervină într-o pasiune atât de personală ca achiziționarea de cărți, nici nu mi-am încercat norocul de două ori cu vreun autor inaccesibil, eludând o carte anterioară printr-una nouă, și nici n-am cumpărat cărți - într-o crasă ignoranță - cu nemiluita. Acest perseverent grup de zece evidențiază, așadar, continua lizibilitate, condiția care în engleză se numește *readableness.* În spaniolă este o virtute rarisimă. Orice stil scrupulos le transmite cititorilor o parte considerabilă din chinul cu care a fost obținut. În afară de Groussac, am constatat numai la Alfonso Reyes o asemenea tăinuire sau invizibilitate a efortului.

Elogiul singur nu este capabil să lumineze; avem nevoie de o definire a lui Groussac. Cea tolerată sau recomandată de el - aceea de a-l considera un simplu comis-voiajor al spiritului Parisului, un misionar al lui Voltaire printre puzderia de mulatri - este deprimantă din partea națiunii care îl afirmă și a bărbatului care se încearcă a fi scos în evidență, subordonându-l unor îndeletniciri atât de școlărești. Nici Groussac nu era un om clasic - în esență era mult mai mult José Hernández - și nici această pedagogie nu era necesară. De exemplu: romanul argentinian nu este ilizibil pentru că i-ar lipsi măsura, ci din lipsă de imaginație, de înflăcărare. Spun același lucru despre modul nostru general de a trăi.

Este limpede că la Paul Groussac a mai existat și altceva în afară de mustrările profesorului, de sfânta mânie a inteligenței în fața incompetenței aplaudate. A existat o

plăcere dezinteresată de a disprețui. Stilul său s-a obișnuit să desconsidere, cred că fără prea mare stinghereală pentru cel care îl practica. Acel *facit indignatio versum* nu ne mărturisește rațiunea prozei lui: mortală și punitivă nu doar o dată, ca într-o anume judecată celebră din *Biblioteca*, dar în general rezervată, comodă în ironie, retrăgându-se în sine. A știut să descurajeze bine, chiar afectuos: a fost vag sau neconvingător când a elogiat. Este de ajuns să revedem perfidele conferințe frumoase despre Cervantes și apoi apoteoza imprecisă a lui Shakespeare, este de ajuns să comparăm această mânie sănătoasă - *Ne-ar părea rău ca împrejurarea de a se fi pus în vânzare memoriul doctorului Piñero să fi putut constitui o piedică serioasă pentru răspândirea lui, și ca acest expresiv rod al unui an și jumătate de hoinăreală diplomatică să se fi redus la a crea „impresie” în casa lui Coni. Nu se va întâmpla așa, cu ajutorul lui Dumnezeu, și, cel puțin în măsura în care va depinde de noi, nu se va împlini un destin atât de trist -,* cu aceste josnicii sau nechibzuințe: *După auritul triumf al grânelor pe care l-am văzut la sosire, ceea ce contemplu acum, în zarea estompată de ceața albastră, este sărbătoarea veselă a culesului viilor, ce învăluie într-un uriaș feston de poezie sănătoasă proza bogată a teascurilor și cramelor. Și acolo departe, foarte departe de sterpele bulevarde și de teatrele lor bolnăvicioase, am simțit din nou sub picioare înfiorarea anticei Cibele, pururi roditoare și tânără, pentru care molcoma iarnă nu-i altceva decât zămislirea altei primăveri apropiate...* Nu știu dacă s-ar putea deduce că bunul gust era monopolizat de el în scopuri exclusive de terorism, dar prostului gust îi dădea o folosire personală.

Nu există moarte a unui scriitor fără apariția neîntârziată a unei probleme fictive, care constă în a cerceta - sau proroci - ce parte a operei sale va supraviețui. Este o problemă generoasă, căci propune existența posibilă a unor fapte intelectuale eterne, în afara persoanei

sau circumstanțelor care le-au produs; însă este și mârșavă, fiindcă pare a iscodi turpitudini. Eu susțin că problema nemuririi este mai curând dramatică. Dăinuie omul total sau dispare. Greșelile nu dăunează: dacă sunt caracteristice, sunt minunate. Groussac, făptură inconfundabilă. Renan nemulțumit de gloria-i peste mână, nu poate să nu dăinuie. Simpla nemurire sud-americană a celui din urmă corespunde pesemne celei englezești a lui Samuel Johnson: amândoi autoritari, docți, incisivi.

Senzația stânjenitoare că, în cadrul națiunilor mari ale Europei sau în America de Nord, ar fi fost un scriitor aproape necunoscut va face ca mulți argentinieni să-i refuze supremația în năruita noastră republică. Cu toate acestea, ea îi aparține.

1929

Trad. T. Ș. M.

DURATA INFERNULUI

Speculația cu Infernul a pierdut teren o dată cu trecerea anilor. Nu mai țin seama de ea nici predicatorii, descumpăniți poate de sărmana, dar binevoitoarea, aluzie umană la faptul că rugurile ecleziastice ale Sfintei Inchiziții erau din lumea aceasta: supliciu vremelnic, desigur, însă nu nepotrivit, în cadrul îngrădirilor pământene, spre a fi o metaforă a nemuritoarei, a perfectei dureri nedestructive ce le va fi de-a pururi cunoscută moștenitorilor furiei divine. Indiferent dacă această ipoteză este satisfăcătoare sau nu, este de netăgăduit o delăsare generală în propaganda amintitei instituții. (Aceasta n-ar trebui să surprindă pe nimeni: cuvântul *propagandă* nu are o genealogie comercială, ci catolică; este o adunare a cardinalilor.) În secolul al II-lea, cartaginezul Tertulian putea să-și imagineze Infernul și să-i prevadă acțiunea cu aceste cuvinte: Vă sunt pe plac viziunile. Așteptați-o pe cea mai mare, Judecata de Apoi. Ce uluire pentru mine, ce hohote de râs, ce sărbătoare, ce bucurie, când voi vedea atâția regi trufași și atâția zei amăgitori jeluindu-se în temnița cea mai nenorocită a întunericului; atâția magistrați care au urmărit numele Domnului pârjolindu-se pe ruguri mai îngrozitoare decât cele pe care le-au aținat vreodată împotriva creștinilor; atâția filosofi plini de gravitate înroșindu-se pe rugurile purpurii cu auditorii lor amăgiți; atâția poeți aclamați tremurând înaintea judecății, nu a lui Midas, ci a lui Hristos; atâția actori tragici, mai convingători acum în manifestarea unui supliciu atât de autentic… *(De spectaculis*, 30; citat și versiune de Gibbon.) Dante însuși, în încercarea lui impresionantă de a prefigura în chip anecdotic unele hotărâri ale divinei

Justiții referitoare la nordul Italiei, nu cunoaște un asemenea entuziasm. Mai târziu, infernurile literare ale lui Quevedo - simplu prilej nostim de anacronisme - și ale lui Torres Villarroel - simplu prilej de metafore - vor evidenția doar uzura tot mai pronunțată a dogmei. Decăderea Infernului se regăsește la ei aproape ca la Baudelaire, atât de neîncrezător în nepieritoarele chinuri pe care se preface că le adoră. (O etimologie semnificativă derivă inofensivul verb francez *gêner* din puternicul cuvânt din Scriptură *gehenna.*)

Trec la examinarea Infernului. Lectura neglijentului articol din *Dicționarul enciclopedic hispano-american* este folositoare, nu prin bietele sale date sau prin înspăimântata teologie de țârcovnic, ci prin uluirea pe care o stârnește. Începe cu constatarea că noțiunea de infern nu aparține exclusiv Bisericii catolice, precauție al cărei sens intrinsec este: *Să nu spună cumva masonii că aceste enormități au fost introduse de Biserică*, dar își aduce imediat aminte că Infernul este dogmă, și adaugă oarecum în grabă: *Gloria veșnică este a creștinismului, pentru a-și fi însușit toate adevărurile risipite prin falsele religii.* Indiferent dacă Infernul este un dat al religiei naturale, ori numai al religiei revelate, cert este că niciun alt subiect al teologiei nu are pentru mine o asemenea fascinație și putere. Nu mă refer la mitologia extrem de simplă, de casă cu mulți locatari - băligar, grătar, foc și clește -, care a tot vegetat la poalele ei și pe care toți scriitorii au repetat-o -, în dauna fanteziei și cuviinței lor.[14] Mă refer la stricta noțiune - *loc de pedepsire veșnică pentru cei păcătoși* -

[14] Totuși, cel care este *amateur* de infernuri ar face bine să nu neglijeze aceste infracțiuni ce onorează: infernul sabian, ale cărui patru vestibuluri suprapuse au șiroaie de apă murdară pe pardoseală, dar a cărui incintă principală este vastă, plină de praf, și cu desăvârșire pustie: infernul lui Swedenborg, a cărui întunecime nu este percepută. Shaw *(Man and Superman*, pp. 86-137), care-și petrece nesăbuit eternitatea cu artificiile luxului, ale artei, ale eroticii și ale faimei.

care constituie dogma fără altă obligație decât aceea de a o plasa *in loco reali*, într-un loc precis, și *a beatorum sede distincto*, diferit de cel unde sălășluiesc aleșii. A imagina contrariul ar fi sinistru. În capitolul cincizeci din *istoria* sa, Gibbon dorește să văduvească Infernul de miraculos și scrie că cele două extrem de obișnuite ingrediente de foc și de beznă ajung pentru a crea o senzație de durere, ce poate fi agravată infinit prin ideea unei dăinuiri nesfârșite. Această obiecție capricioasă dovedește poate că pregătirea infernurilor este ușoară, dar nu domolește spaima admirabilă a plăsmuirii lor. Atributul de eternitate este îngrozitor. Cel de continuitate - faptul că divina prigoană nu cunoaște răgazuri, că în Infern nu există somn - este încă și mai îngrozitor, dar este cu neputință de imaginat. Veșnicia ispășirii face obiectul controversei.

Pentru a desființa această veșnicie există două argumente importante și frumoase. Cel mai vechi este acela al nemuririi condiționate sau distrugerii. Imortalitatea, conchide acest raționament mărinimos, nu este atributul naturii omenești decăzute, ci dar al Domnului întru Hristos. Nu poate fi îndreptată, prin urmare, împotriva aceleiași făpturi căreia i se acordă. Nu este un blestem, este un dar. Cine o merită, o merită cu cer cu tot; cine se dovedește nevrednic de a o primi, *moare pentru a muri*, cum scrie Bunyan, moare și nimic altceva. Infernul, după această tulburătoare teorie, este numele omenesc blasfemator al uitării lui Dumnezeu. Unul dintre propagatorii ei a fost Whately, autorul opusculului de faimoasă amintire: *Îndoieli istorice cu privire la Napoleon Bonaparte.*

O speculație și mai curioasă este cea prezentată de teologul evanghelic Rothe, în 1869. Argumentul său - înnobilat și de tainica milostivenie de a tăgădui pedepsirea infinită a osândiților - susține că a eterniza pedepsirea înseamnă a eterniza răul. Dumnezeu, afirmă el, nu poate dori *această* veșnicie pentru universul Său. Insistă asupra

nerușinării de a presupune că omul păcătos și diavolul înșală pentru totdeauna bunele intenții ale Domnului. (Teologia știe că facerea lumii este un act de iubire. Termenul *predestinare*, în viziunea sa, se referă la predestinarea pentru glorie; condamnarea este doar reversul, este un refuz de a alege ce se traduce prin osândirea la iad, dar care nu constituie un act deosebit al bunătății divine.) Pledează, în sfârșit, pentru o viață tot mai josnică, degradată, pentru cei condamnați la chinurile iadului. Îi vede înaintea sa, rătăcind pe țărmurile Creației, prin golurile spațiului infinit, supraviețuind cu resturi de viață. Încheie astfel: Întrucât demonii se află necondiționat departe de Dumnezeu și îi sunt necondiționat vrăjmași, activitatea lor este împotriva împărăției lui Dumnezeu, și îi organizează într-o împărăție diabolică, ce trebuie firește să-și aleagă o căpetenie. Capul acestei cârmuiri demonice - diavolul - trebuie să fie imaginat drept schimbător. Indivizii care își asumă tronul acestei împărății cad pradă iluzoriului făpturii lor. Dar se reînnoiesc prin descendența diabolică (*Dogmatik*, I, 248).

Ajung la partea cea mai neverosimilă a demersului meu: argumentele aduse de umanitate în favoarea veșniciei infernului. Le voi rezuma în ordinea crescândă a importanței. Primul este de natură disciplinară: postulează că teama de pedeapsă constă tocmai în veșnicia ei și că a o pune la îndoială înseamnă a distruge eficacitatea dogmei și a face jocul Diavolului. Este un argument de ordin polițienesc, și nu cred că merită să fie combătut. Cel de al doilea sună astfel: *Pedeapsa trebuie să fie infinită fiindcă vina este astfel, întrucât atentează la măreția Domnului, care este Ființă infinită.* S-a remarcat că această demonstrație dovedește atât de mult, încât se poate trage concluzia că nu dovedește nimic: dovedește că nu există vină ușoară, că toate vinile sunt de neiertat. Aș adăuga că este un caz desăvârșit de frivolitate scolastică și că amăgirea sa constă în pluralitatea sensurilor cuvântului

infinit care, aplicat Domnului, înseamnă *necondiționat*, și cu privire la pedeapsă, vrea să zică *neîncetat*, iar referitor la vină, nimic din ce pot eu să-mi imaginez. Pe deasupra, a argumenta că o greșeală este infinită, întrucât se ridică împotriva lui Dumnezeu care este Ființă infinită, este ca și cum ai argumenta că este sfântă pentru că Dumnezeu este sfânt, sau ca și cum te-ai gândi că ocările adresate unui tigru trebuie să fie vărgate.

Mă copleșește acum cel de al treilea argument, unicul. Sună astfel, poate: *Există veșnicie a cerului și a infernului, deoarece demnitatea liberului arbitru impune să fie așa; ori avem facultatea de a acționa pentru totdeauna, ori acest eu este o amăgire.* Virtutea acestui raționament nu este logică, ci mult mai mult: este cu desăvârșire dramatică. Ne impune un joc cumplit, ne acordă dreptul îngrozitor de a ne pierde, de a stărui în rău, de a respinge binefacerile îndurării, de a fi hrană pentru focul ce nu se sfârșește, de a-l face pe Dumnezeu să eșueze în destinul nostru, al trupului fără limpezime în veșnicie și al acelui *detestabile cum cacodaemonibus consortium.* Destinul tău este ceva adevărat, ne spune, osândă veșnică și izbăvire veșnică se cuprind în clipa ta; această responsabilitate este cinstea ta. Este un sentiment asemănător celui al lui Bunyan: *Dumnezeu nu s-a jucat când m-a convins, diavolul nu s-a jucat când m-a ispitit, și nici eu nu m-am jucat cufundându-mă parcă într-o prăpastie fără fund, când chinurile infernului au pus stăpânire pe mine; nici acum, când le povestesc, nu trebuie să mă joc. (Grace abounding to the chief of sinners, the preface.)*

Eu cred că în destinul nostru de neimaginat, în care stăpânesc infamii ca durerea trupească, orice lucru ciudat este posibil, chiar și perpetuitatea unui infern, dar socotesc și că este o nelegiuire să crezi în el.

*

Post-scriptum. În această pagină de simplă relatare, vă pot aduce la cunoștință un vis. Am visat că ieșeam din alt vis - plin de cataclisme și de larmă - și că mă trezeam într-o încăpere de nerecunoscut. Se crăpa de ziuă: în lumina difuză se întrezăreau piciorul patului de fier, scaunul masiv, ușa și fereastra închise, masa goală. M-am întrebat cu teamă *unde sunt* și am înțeles că nu știam. M-am întrebat *cine sunt* și nu m-am putut recunoaște. Teama a crescut în mine. M-am gândit: acest priveghi îndurerat este de-acum Infernul, acest priveghi fără țintă îmi va fi veșnicia. Atunci m-am trezit cu adevărat: tremurând.

Trad. T. Ș. M.

VERSIUNILE HOMERICE

Nu există problemă atât de consubstanțială literelor și discretei lor taine ca aceea propusă de o tălmăcire. O uitare însuflețită de vanitate, teama de a mărturisi procese mentale pe care le ghicim primejdios de comune, strădania de a menține intactă și centrală o rezervă incalculabilă de umbră, învăluie scriiturile directe. Traducerea, în schimb, pare menită să ilustreze viziunea estetică. Modelul propus imitației este un text vizibil, nu un labirint inestimabil de proiecte trecute sau cunoscuta tentație momentană a unei soluții facile. Bertrand Russell definește un obiect exterior ca un sistem circular, iradiant, cu efecte posibile; același lucru se poate afirma despre un text, date fiind repercusiunile incalculabile ale exprimării verbale. Un prețios document parțial al vicisitudinilor pe care le suferă dăinuie în traducerile lui. Ce sunt oare numeroasele tălmăciri ale *Iliadei,* de la Chapman la Magnien, dacă nu perspective diverse ale unui fapt în mișcare, dacă nu o lungă eludare experimentală a omisiunilor și emfazei? (Nu există necesitate esențială de a schimba idiomul, acest joc deliberat al atenției nu este imposibil în cadrul aceleiași literaturi.) A presupune că orice recombinare de elemente este în mod obligatoriu inferioară originalului său înseamnă a presupune că ciorna 9 este în mod obligatoriu inferioară ciornei H - întrucât nu pot exista decât ciorne. Conceptul de *text definitiv* nu ține decât de religie sau de oboseală.

Superstiția inferiorității traducerilor - acreditată de arhicunoscutul aforism italian - provine dintr-o experiență grăbită. Nu există text bun care să nu pară invariabil și definitiv dacă îl lucrăm de câte ori se cuvine. Hume a

identificat ideea obișnuită de cauzalitate cu succesiunea. Astfel un film bun, văzut a doua oară, pare și mai bun; tindem să luăm drept necesitate ceea ce nu este altceva decât repetiție. Cu cărțile faimoase se întâmplă ca prima oară să fie deja a doua, fiindcă le abordăm cunoscându-le. Circumspectul șablon *a-i reciti pe clasici* se dovedește a fi de o naivă veridicitate. Nu mai știu dacă expozeul: *Într-un sătuc din La Mancha, de-al cărui nume nu țin să-mi aduc aminte, nu-i mult de când trăia un hidalgo din cei cu lance în panoplie, scut vechi, cal ogârjit și ogar de hăituit vânatul*[15]*,* este bun pentru o divinitate imparțială; știu doar că orice modificare este sacrilegă și că nu pot concepe alt început pentru *Don Quijote.* Cervantes, cred, a făcut abstracție de această neînsemnată superstiție, și poate că n-ar fi legitimat respectivul paragraf. Eu, în schimb, nu voi putea decât să reneg orice divergență. *Don Quijote*, datorită practicării din naștere, în cazul meu, a limbii spaniole, este un monument uniform, fără alte variații în afara celor înfăptuite de editor, de legătorul cărții și de zețar; *Odiseea*, grație oportunei mele necunoașteri a limbii grecești, este o librărie internațională de opere în proză și în versuri, de la cele tălmăcite de Chapman până la *Authorized Version* de Andrew Lang sau drama clasică franceză a lui Bérard ori *saga* viguroasă a lui Morris sau ironicul roman burghez al lui Samuel Butler. Menționez din plin nume englezești, pentru că literele din Anglia au fost întotdeauna strâns legate de această epopee a mării, iar seria versiunilor lor din *Odiseea* ar fi de-ajuns spre a-i ilustra dezvoltarea de secole. Bogăția aceasta eterogenă și chiar contradictorie nu este imputabilă în principal evoluției englezei, sau pur și simplu lungimii originalului, sau abaterilor ori capacității diferite a traducătorilor, ci următoarei circumstanțe, care trebuie să fie exclusivă lui Homer: dificultatea categorică de a ști ce aparține poetului și ce aparține limbajului. Acestei inspirate dificultăți îi

[15] *Don Quijote de la Mancha*, *op. cit.,* p. 77. *(n. tr.).*

datorăm posibilitatea atâtor versiuni, toate sincere, genuine și divergente.

Nu cunosc exemplu mai bun decât adjectivele homerice. Divinul Patrocle, pământul care nutrește, marea precum vinul, caii solipezi, umedele valuri, neagra navă, negrul sânge, îndrăgiții genunchi, sunt expresii care se repetă, mișcător de intempestiv. Într-un loc, se vorbește de *vitejii bărbați care beau apa neagră a Esepului;* în altul, de un rege tragic, care, *nefericit în Teba desfătătoare*, *domni peste cadmei, prin hotărârea fatală a zeilor.* Alexander Pope (a cărui fastuoasă traducere din Homer o vom examina mai târziu) a crezut că aceste epitete inamovibile aveau caracter liturgic. În amplul său eseu despre stil, Rémy de Gourmont scrie că trebuie să fi fost odată încântătoare, chiar dacă nu mai sunt. Eu am preferat să presupun că aceste fidele epitete erau ceea ce încă mai sunt prepozițiile: obligatorii și modeste sunete pe care uzul le imprimă anumitor cuvinte și asupra cărora nu poate acționa originalitatea. Știm că este corect să spunem *a merge pe jos* nu *prin jos.* Rapsodul știa că era corect să adjectiveze *divinul Patrocle.* În niciun caz nu era vorba de un scop estetic. Redau fără entuziasm aceste conjecturi; singurul lucru cert este imposibilitatea de a separa ceea ce aparține scriitorului de ceea ce aparține limbajului. Când citim în Agustín Moreto (dacă ne hotărâm să-l citim pe Agustín Moreto):

Căci într-o casă atât de minunată
ce fac ei oare toată sfânta zi?

știm că sfințenia zilei este aici izvodire a limbii spaniole și nu a scriitorului. La Homer, în schimb, ignorăm cu desăvârșire ceea ce vrea să reliefeze.

Pentru un poet liric sau elegiac, nesiguranța noastră cu privire la intențiile lui ar fi fost distrugătoare, nu la fel se întâmplă însă pentru cel care povestește cu exactitate

subiecte ample. Faptele cântate în *Iliada* și *Odiseea* supraviețuiesc plenar, dar au dispărut Ahile și Ulise, ceea ce-și reprezenta Homer când îi numea pe aceștia, și ceea ce a crezut în realitate despre ei. Starea prezentă a operelor lor se aseamănă cu cea a unei complicate ecuații care înregistrează relații precise între cantități necunoscute. Nimic nu oferă o mai mare bogăție posibilă pentru cei care traduc. Cartea cea mai faimoasă a lui Browning constă din zece relatări amănunțite ale unei singure crime, din perspectiva celor implicați în ea. Întregul contrast provine din caractere, nu din fapte, și este aproape la fel de intens și de abisal ca acela a zece versiuni exacte din Homer.

Plăcuta controversă Newman-Arnold (1861-62), mai importantă decât cei doi interlocutori, a argumentat pe larg cele două modalități fundamentale de traducere. Newman a susținui modalitatea literală, reținerea tuturor particularităților verbale. Arnold, severa eliminare a detaliilor care abat sau fixează atenția, subordonarea veșnic schimbătorului Homer din fiecare rând față de Homer cel esențial și convențional, fapt de simplitate sintactică, de simplitate de idei, de rapiditate ce curge, de elevație. Prima modalitate poate produce delectările uniformității și gravității; cea de a doua, pe cele ale unor mici uimiri neîncetate.

Trec la examinarea câtorva destine ale unui singur text homeric. Analizez faptele comunicate de Ulise fantomei lui Ahile, în cetatea cimerienilor, în noaptea fără sfârșit (*Odiseea*, XI). Este vorba de Neoptolem, fiul lui Ahile. Versiunea literală a lui Buckley sună astfel: *Dar când terminarăm de jefuit înalta cetate a lui Priam, luându-ne partea și răsplata îmbelșugată, teafăr s-a îmbarcat pe o navă, nevătămat de bronzul ascuțit și nici rănit în lupta corp la corp, cum este atât de obișnuit în război; fiindcă Marte delirează confuz.* Cea a lui Butcher și Lang, tot literală dar arhaizantă: *Dar când înalta cetate a lui Priam a*

fost jefuită, s-a îmbarcat teafăr cu partea lui de pradă și cu o nobilă răsplată; n-a fost sfârtecat de lănciile ascuțite și nici n-a fost rănit în lupta grea: și în război asemenea riscuri sunt fără număr, fiindcă Ares își pierde confuz mințile. Versiunea lui Cowper, din 1791: *În cele din urmă, după ce jefuirăm înalta cetate a lui Priam, încărcat de pradă bogată, se îmbarcă singur, neatins de vreo lance ori suliță, și nici de tăișul hangerelor în bătălie, cum se întâmplă de obicei în război, unde rănile sunt împărțite la întâmplare, după voia aprigului Marte.* Cea din 1725, îngrijită de Pope: *Atunci când zeii încununară armele cuceritoare, când mândrele ziduri ale Troiei căzură la pământ fumegânde, pentru a răsplăti vitejeasca osârdie a ostașului ei, Grecia i-a copleșit flota de pradă bogată. Astfel, încununat de glorie, se întoarse teafăr din iureșul războiului, fără o cicatrice vrăjmașă, și, în pofida lănciilor care stârniră în juru-i furtuni de fier, jocul lor zadarnic n-a pricinuit nicio rană.* Cea a lui George Chapman, din 1614: *Pustiită Troia cea înaltă, se urcă pe corabia-i mândră, cu mare belșug de pradă și comori, teafăr și fără nicio urmă de lance aruncată de departe sau de spadă apropiată, ale căror răni sunt privilegii de război pe care el (deși le ceruse) nu le-a primit. În luptele corp la corp, Marte nu-și găsește rival: înnebunește.* Cea a lui Butler, care datează din 1900: *Odată cetatea supusă, el a putut să-și ia și să-și urce pe corabie partea din prada cucerită, de o valoare neasemuită. Scăpă fără o zgârietură din toată această primejdioasă campanie. Se știe prea bine: totul este să ai noroc.*

Cele două versiuni de la început - cele literale - pot impresiona din varii motive: mențiunea reverențioasă a jafului, naiva lămurire că în război omul se rănește de obicei, neașteptata atribuire a infinitelor episoade tulburi ale bătăliei unui singur zeu, nebuniei acestui zeu. Își fac efectul și alte delectări subordonate: într-unul din textele pe care le-am redat, pleonasmul *a se îmbarca pe o navă*;

într-altul, folosirea conjuncției copulative în locul celei cauzale[16], în *și în război asemenea riscuri sunt fără număr.* A treia versiune - a lui Cowper - este cea mai inofensivă dintre toate: este literală, până unde necesitățile accentului miltonian o îngăduie. Cea a lui Pope este extraordinară. Rafinatul său dialect (ca acela al lui Góngora) se lasă definit prin folosirea exagerată și mecanică a superlativelor. De pildă: solitara navă neagră a eroului se multiplică în escadră. Veșnic subordonate acestei amplificări generale, toate rândurile textului său

[16] Alt obicei al lui Homer este abuzul nemaipomenit de conjuncții adversative. Dau câteva exemple:

Mori, dor eu mă voi supune sorții unde va fi voia lui Zeus și a celorlalți zei nemuritori. Iliada, XXII.

Astioca, fiica lui Actor: o modestă fecioară când s-a înălțat în partea de sus a lăcașului tatălui ei, însă zeul a îmbrățișat-o tainic. Iliada, II.

(Mirmidonii) erau precum lupii carnivori, în făptura cărora e putere, căci doborând la munte un cerb mare cu coarne rămuroase îl devorează sfârtecându-l: însă boturile tuturor sunt roșii de sânge. Iliada, XVI.

Rege Zeus, dodon, pelasg, care cârmuiești departe de aici peste iernatica Dodonă: dar sălășluiesc în preajmă dregătorii tăi, care au picioarele nespălate și dorm pe jos. Iliada, XVI.

Femeie, desfată-te cu dragostea noastră, și când se împlinește anul vei da viață unor fii minunați - căci paturile nemuritorilor nu sunt zadarnice -, însă tu să ai grijă de ei. Du-te acum la casa ta și nu dezvălui taina, dar eu sunt Poseidon, cel care face pământul să se cutremure. Odiseea, XI.

Am luat apoi seama la forța lui Hercule, o imagine: dar el printre zeii nemuritori se desfată cu ospețe, și-o are pe Hebe, cea cu glezne frumoase, copila puternicului Zeus și a Herei, cea cu sandale de aur. Odiseea, XI.

Adaug eleganta traducere a acestui ultim pasaj făcută de George Chapman:

Down with these was thrust
The idol of the force of Hercules,
But his firm self did no such fate oppress.
He feasting lives amongst th' immortal States
White-ankled Hebe and himself made mates
In heav'nly nuptials. Hebe, Jove's dear race
And Juno's whom the golden sandals grace.

intră în două mari clase: unele, în cea pur oratorică - *Atunci când zeii încununară armele cuceritoare*; altele, în cea vizuală - *Când mândrele ziduri ale Troiei căzură la pământ fumegânde.* Discursuri și spectacole: acesta este Pope. De asemenea spectaculos este înflăcăratul Chapman, însă mișcarea sa este lirică, nu oratorică. Butler, în schimb, își dovedește hotărârea de a eluda toate oportunitățile vizuale și de a descompune textul lui Homer într-un șir de idei liniștite.

Care din aceste nenumărate traduceri este cea fidelă?, va dori poate să afle cititorul meu. Repet că niciuna, sau toate. Dacă fidelitatea ar fi să se refere la plăsmuirile lui Homer, la oamenii și la zilele de nerecuperat pe care el și le-a imaginat, niciuna nu poate fi astfel pentru noi; toate sunt fidele pentru un grec din secolul al X-lea. Dacă se referă la scopurile urmărite de el, oricare din multele pe care le-am transcris, cu excepția celor literale, ce-și întemeiază toată măiestria pe contrastul cu obiceiuri prezente. Nu este imposibil ca versiunea molcomă a lui Butler să fie cea mai fidelă.

1932

Trad. T. Ș. M

NECONTENITA ÎNTRECERE DINTRE AHILE ȘI BROASCA ȚESTOASĂ

Implicațiile cuvântului *bijuterie* - prețioasă bagatelă, gingășie ce nu se supune fragilității, ușurătate maximă de translație, limpezime ce nu exclude impenetrabilul, floare pentru ani - îl fac să fie folosit aici justificat. Nu știu o mai bună caracterizare pentru paradoxul lui Ahile, atât de nepăsător la categoricele tăgăduiri care de peste douăzeci și trei de veacuri îl desființează, încât putem să-l socotim nemuritor. Repetatele apariții ale misterului postulate de această dăinuire, subtilele ignorări la care a fost îndemnată prin ea omenirea, sunt acte de generozitate pentru care nu putem să nu-i fim recunoscători. Să-l retrăim acum, măcar pentru a ne convinge de uluirea și secretul intim al acestui paradox. Mă gândesc să dedic câteva pagini - câteva minute împărtășite - prezentării lui și a celor mai cunoscute îndreptări ce i s-au adus. Se știe că inventatorul lui a fost Zenon din Eleea, discipol al lui Parmenide, cel care respingea ideea că s-ar putea întâmpla ceva în univers.

Biblioteca îmi pune la îndemână două versiuni ale faimosului paradox. Prima este a extrem de hispanicului dicționar Hispano-American, în al douăzeci și treilea volum al său, și se reduce la această circumspectă informație: *Mișcarea nu există: Ahile n-ar putea ajunge din urmă leneșa broască țestoasă.* Resping această rezervă și caut expunerea mai puțin grăbită a lui G.H. Lewes, a cărui *Bibliographical History of Philosophy* a fost prima lectură speculativă abordată de mine, nu știu dacă din vanitate sau

din curiozitate. Transcriu astfel această expunere: Ahile, simbol al repeziciunii, trebuie să ajungă din urmă broasca țestoasă, simbol al încetinelii. Abile aleargă de zece ori mai iute ca broasca țestoasă și-i dă zece metri avans. Ahile aleargă acești zece metri, țestoasa unul; Ahile parcurge acest metru, țestoasa un decimetru; Ahile parcurge acest decimetru, țestoasa un centimetru; Ahile parcurge acest centimetru, țestoasa un milimetru; Ahile milimetrul, țestoasa o zecime de milimetru, și tot așa la infinit, astfel încât Ahile poate alerga pe vecie fără s-o ajungă. Acesta este paradoxul nemuritor.

Trec acum la așa-numitele argumente potrivnice. Cele mai vechi - al lui Aristotel și al lui Hobbes - sunt implicite în formularea lui Stuart Mill. Pentru el, problema nu este altceva decât unul din nenumăratele exemple de amăgire creată de confuzie. Crede că prin această diferențiere o destramă:

În concluzia sofismului, *pe vecie* înseamnă orice interval imaginabil de timp; în premise, orice număr de subdiviziuni ale timpului. Înseamnă că putem împărți zece unități la zece, și câtul obținut din nou la zece, de câte ori dorim, fără a se epuiza subdiviziunile parcursului, și prin urmare nici cele ale timpului în care se realizează. Însă un număr infinit de subdiviziuni se poate înfăptui cu ceea ce este finit. Argumentul nu dovedește altă infinitate de durată în afară de cea cuprinsă în cinci minute. Atâta vreme cât cele cinci minute nu s-au scurs, ceea ce lipsește poate fi împărțit la zece, și încă o dată la zece, ori de câte ori mi se năzare, ceea ce este compatibil cu faptul că durata totală este de cinci minute. Dovedește, pe scurt, că străbaterea acestui spațiu finit impune un timp divizibil la nesfârșit, dar nu infinit. (Mill - *Sistem de logică*, partea a cincea, capitolul șapte.)

Nu întrevăd ce părere are cititorul, simt însă că proiectata refutare a lui Stuart Mill nu este altceva decât o expunere a paradoxului. Este de ajuns să stabilim viteza lui

Ahile la o secundă pe metru, pentru a determina timpul de care are nevoie:

$$10 + 1 + 1/10 + 1/100 + 1/1000 + 1/10000 \ldots$$

Limita sumei acestei progresii geometrice infinite este doisprezece (mai exact, unsprezece și o cincime; mai exact, unsprezece și de trei ori a douăzeci și cincea parte), dar nu este atinsă niciodată. Cu alte cuvinte, traiectoria eroului va fi infinită și acesta va alerga pe veci, însă drumul său se va epuiza înainte de doisprezece metri, iar eternitatea sa nu va apuca scurgerea celor douăsprezece secunde. Această disoluție metodică, această nesfârșită cădere în abisuri tot mai minuscule, nu este de fapt potrivnică problemei: înseamnă să ți-o imaginezi corect. Să nu uităm nici să atestăm că și coridoarele descresc, nu doar prin diminuarea vizuală a perspectivei, ci prin diminuarea admirabilă la care le obligă ocuparea de locuri microscopice. Să înțelegem și că aceste abisuri înlănțuite alterează spațiul și, cu viteză ametitoare, timpul viu, în dubla-i urmărire exasperată a neclintirii și a extazului.

Altă intenție de refutare a fost cea comunicată în o mie nouă sute zece de Henri Bergson, în notoriul *Eseu despre datele nemijlocite ale conștiinței:* nume care începe prin a fi o petiție de principiu. Iată pagina respectivă:

Pe de o parte, atribuim mișcării însăși divizibilitatea spațiului pe care îl străbate, uitând că un obiect poate fi împărțit ușor, dar nu și un act; pe de alta, ne obișnuim să proiectăm chiar acest act în spațiu, să-l aplicăm liniei străbătute de mobil, într-un cuvânt, să-l solidificăm. Din această confuzie între mișcare și spațiul parcurs iau naștere, după părerea noastră, sofismele școlii din Eleea; fiindcă intervalul care desparte două puncte este divizibil la infinit, iar dacă mișcarea s-ar compune din părți ca acelea ale intervalului, niciodată intervalul n-ar fi trecut. Însă adevărul este că fiecare din pașii lui Ahile este un act

simplu indivizibil și că, după un număr determinat de asemenea acte, Ahile ar fi luat-o înaintea broaștei țestoase. Iluzia eleaților provenea din identificarea acestui șir de acte individuale *sui generis* cu spațiul omogen care le sprijină. Întrucât acest spațiu poate fi împărțit și refăcut după o lege oarecare, ei s-au crezut autorizați să refacă întreaga mișcare a lui Ahile, nu cu pașii lui Ahile de data aceasta, ci cu pași de broască țestoasă. Ahile urmărind o țestoasă a fost înlocuit, în realitate, de două țestoase conectate una cu cealaltă, două țestoase reglate să facă același tip de pași sau de acte simultane pentru a nu se ajunge din urmă niciodată. De ce depășește Ahile broasca țestoasă? Deoarece fiecare din pașii lui Ahile și fiecare din pașii țestoasei sunt indivizibili ca mișcări, și sunt mărimi diferite ca spațiu: astfel că nu va trece mult și suma, pentru spațiul parcurs de Ahile, va apărea ca o lungime superioară față de suma spațiului parcurs de broasca țestoasă și a avansului pe care-l avea ea în raport cu el. Acesta este aspectul de care nu ține seama Zenon când reconstituie mișcarea lui Ahile, după aceeași lege ca mișcarea broaștei țestoase, uitând că numai spațiul se pretează la un mod de compunere și descompunere arbitrare, și confundându-l astfel cu mișcarea *(Date nemijlocite,* versiunea spaniolă a lui Barnés, pp. 89, 90. Îndrept, în treacăt, unele neglijențe evidente ale traducătorului.) Argumentul este concesiv. Bergson admite că spațiul este infinit divizibil, dar tăgăduiește că așa ar fi și timpul. Vine cu două broaște țestoase în loc de una, spre a-l distrage pe cititor. Unește un timp și un spațiu ce sunt incompatibile: bruscul timp discontinuu al lui James, cu a sa *perfectă efervescență de schimbare,* și spațiul divizibil până la infinitul credinței comune.

Ajung, prin eliminare, la unicul argument potrivnic pe care îl cunosc, la unicul de inspirație corespunzătoare originalului, virtute pe care estetica inteligenței o reclamă. Este cel formulat de Russell. L-am găsit în elevata operă a

lui William James, *Some Problems of Philosophy,* și concepția totală pe care o postulează poate fi studiată în cărțile ulterioare ale creatorului ei - *Introduction to Mathematical Philosophy,* 1919; *Our Knowledge of the External World,* 1926 - lucrări de o luciditate neomenească, insuficiente și pline de forță. Pentru Russell, operația de a număra este (intrinsec) cea de a egala două serii. De exemplu, dacă primii născuți din toate casele din Egipt ar fi fost omorâți de înger, în afară de cei care locuiau într-o casă ce avea la poartă un semn roșu, este evident că s-au salvat atâția câte semne roșii erau, fără să conteze enumerarea acestora. Aici cantitatea este nedefinită; există alte operații în care ea este și infinită. Seria naturală a numerelor este infinită, dar putem demonstra că există tot atâtea numere impare câte pare.

Lui 1 îi corespunde 2
Lui 3 îi corespunde 4
Lui 5 îi corespunde 6 etc.

Dovada este pe cât de fără cusur pe atât de zadarnică, însă nu diferă de următoarea, că există tot atâția multipli a trei mii optsprezece câte numere există.

Lui 1 îi corespunde 3 018
Lui 2 îi corespunde 6 036
Lui 3 îi corespunde 9 054
Lui 4 îi corespunde 12 072 etc.

Același lucru se poate afirma și despre puterea lor, oricât de mult s-ar micșora aceasta pe măsură ce înaintăm.

Lui 1 îi corespunde 3 018
Lui 2 îi corespunde $3\ 018^2$, 9 108 324
Lui 3 … etc.

O acceptare genială a acestor fapte a inspirat formula că o mulțime infinită - bunăoară seria numerelor naturale - este o mulțime ai cărei membri se pot dedubla la rândul lor

în serii infinite. Partea, în aceste elevate latitudini ale numerației, nu este mai puțin cuprinzătoare decât întregul: cantitatea precisă de puncte care există în univers este cea care există într-un metru de univers, sau într-un decimetru, sau în cea mai intensă traiectorie stelară. Problema lui Ahile începe în acest eroic răspuns. Fiecare loc ocupat de broasca țestoasă se află în raport cu altul al lui Ahile, iar minuțioasa corespondență, punct cu punct, a ambelor serii simetrice este suficientă pentru a le considera egale. Nu mai rămâne niciun rest periodic al avansului inițial acordat broaștei țestoase: punctul final al parcursului ei, ultimul al parcursului lui Ahile și ultimul al răstimpului cursei sunt termeni care coincid matematic. Aceasta este soluția lui Russell. Fără a respinge superioritatea tehnică a contrariului, James preferă să nu fie de acord. Declarațiile lui Russell (scrie el) eludează adevărata dificultate, care se referă la categoria *crescătoare* a infinitului, nu la categoria *stabilă*, care este singura luată în considerație de el, când presupune că s-a încheiat cursa și că problema este aceea de a echilibra distanțele străbătute. Pe de altă parte, nu se precizează două dintre acestea: traiectul fiecăruia din coridoare sau simplul interval al timpului lipsit de conținut, ceea ce implică dificultatea de a atinge o țintă când un interval anterior continuă să apară pe alocuri blocând drumul. *(Some Problems of Philosophy*, 1911, p. 181.)

Am ajuns la finalul expunerii mele, nu și la acela al frământărilor noastre. Paradoxul lui Zenon din Eleea, după cum a arătat James, nesocotește nu numai realitatea spațiului, ci și pe aceea, mai invulnerabilă și subtilă, a timpului. Adaug că existența într-un corp fizic, permanența imobilă, trecerea unei după-amieze din viața noastră se pătrund de fiorul aventurii prin acest paradox. Această descompunere se face prin singurul cuvânt *infinit,* cuvânt (și apoi concept) al unei înfrigurări pe care am stârnit-o cu temeritate și care, odată întrupată într-un gând,

explodează și-l omoară. (Mai sunt și alte pedepse vechi împotriva folosirii acestui nelegiuit cuvânt: legenda chinezească a sceptrului regilor dinastiei Liang, care scădea la jumătate cu fiecare nou rege; sceptrul, mutilat de dinastii, mai dăinuie încă.) Opinia mea, după cele extrem de competente pe care le-am prezentat, se expune dublului risc de a părea și impertinentă și banală. O voi exprima, totuși: Zenon este de netăgăduit, numai dacă recunoaștem idealitatea spațiului și a timpului. Să admitem idealismul, să admitem creșterea concretă a ceea ce poate fi perceput, și vom eluda puzderia de abisuri ale paradoxului.

Să ne schimbăm viziunea despre univers pentru acest crâmpei de beznă grecească? - va întreba cititorul meu.

Trad. T. Ș. M.

NOTĂ DESPRE WALT WHITMAN

Îndeletnicirea literelor poate stârni ambiția de a înfăptui cartea absolută, o carte a cărților care să le includă pe toate celelalte asemeni unui arhetip platonic, un obiect ale cărui virtuți să nu fie șterse de ani. Cei ce au nutrit asemenea ambiție au ales teme elevate: Apollonius din Rhodos - întâia corabie care a înfruntat primejdiile mării; Lucanus - disputa dintre Caesar și Pompeius, când vulturii s-au încăierat cu vulturii; Camões - armele lusitane în Orient; Donne - cercul transmigrării unui suflet, conform dogmei pitagoreice; Milton - cea mai veche dintre vinovății și Paradisul; Firdusi - tronurile sassanide. Góngora, cred, a fost întâiul în a gândi că o carte importantă se poate dispensa de o temă importantă; istoria vagă pe care o povestește în *Soledades* este deliberat lipsită de însemnătate, întocmai cum au semnalat-o și reprobat-o Cascales și Gracián *(Scrisori filologice,* VIII; *El Criticón,* II, 4). Lui Mallarmé nu i-au fost de ajuns temele banale; a căutat unele negative: absența unei flori sau a unei femei, albul filei înainte de a se naște poemul. Asemenea lui Pater, el a simțit că toate artele tind către muzică, artă în care forma este, totdeodată, și fond; a sa cuviincioasă profesiune de credință, *Tout aboutit à un livre,* pare să rezume sentința homerică ce spune că zeii urzesc nefericiri pentru ca generațiile următoare să aibă ce să cânte (*Odiseea,* VIII, *in fine).* Yeats, către anul o mie nouă sute, căuta absolutul în mânuirea de simboluri care să trezească memoria generică, sau marea Memorie, ce pulsează dedesubtul minților individuale: aceste simboluri ar putea fi comparate cu ulterioarele arhetipuri ale lui Jung. Barbusse, în *L'Enfer,* carte lăsată pe nedrept pradă uitării,

a evitat (a încercat să evite) limitările timpului, prin relatarea poetică a actelor fundamentale ale omului; Joyce, în *Finnegans Wake,* prin prezentarea simultană de trăsături din epoci diferite. Deliberata mânuire de anacronisme, sortită făuririi unei aparențe de eternitate, a fost de asemenea practicată de Pound și T.S. Eliot.

Mi-am amintit unele procedee; niciunul mai curios decât acela utilizat în 1855 de Whitman. Înainte de a-l cerceta, vreau să transcriu unele opinii care prefigurează, în mare, ceea ce intenționez să spun. Cea dintâi este a poetului englez Lascelles Abercrombie. „Whitman - citim - a extras din nobila sa experiență acea figură autentică și personală care constituie unul dintre puținele lucruri de seamă ale literaturii moderne: pe el însuși." Cea de a doua îi aparține lui Sir Edmund Gosse: „Nu există un Whitman adevărat... Whitman este literatura în stare protoplasmatică; un organism intelectual atât de simplu încât se limitează la a-i reflecta pe toți cei ce se apropie de el". Cea de a treia este a mea[17]: „Aproape tot ce s-a scris despre Whitman este falsificat prin două interminabile erori. Una este sumara identificare a lui Whitman - om de litere, cu Whitman - erou semi-divin în *Leaves of Grass* (asemenea lui Don Quijote, protagonist în *Don Quijote*), cealaltă, nesăbuita adoptare a stilului și a vocabularului din poemele sale, adică, altfel spus, a însuși surprinzătorului fenomen ce se voiește a fi explicat".

Să ne imaginăm că o biografie a lui Ulise (întemeiată pe mărturiile lui Agamemnon, Laerte, Polifem, Calypso, Penelopa, Telemac, pe ale porcarului, pe ale Scilei și Caribdei) ne-ar dovedi că acesta n-a părăsit niciodată Ithaca. Dezamăgirea pe care ne-ar prilejui-o această carte, din fericire ipotetică, e comparabilă cu aceea pe care ne-o prilejuiesc toate biografiile lui Whitman. A părăsi lumea paradisiacă a versurilor lui pentru insipida cronică a vieții constituie o tranziție plină de melancolie. În mod

[17] În ediția de față. p. 52. *(n. tr.).*

paradoxal, această inevitabilă melancolie se agravează atunci când biograful vrea să disimuleze faptul că există doi Whitman: „prietenosul și elocventul sălbatic" din *Leaves of Grass* și sărmanul literat care l-a născocit[18]. Poetul n-a fost niciodată în California sau în Canionul de Argint; celălalt improvizează o apostrofă în ultimul dintre aceste locuri *(Spirit that Formed this Scene)* și a fost miner în cel dintâi *(Starting from Paumanok,* 1). Poetul, în 1859, se afla la New York; celălalt, în ziua de 2 decembrie a aceluiași an, asista, în Virginia, la executarea bătrânului abolиționist John Brown *(Year of Meteors).* Poetul s-a născut la Long Island; tot astfel, celălalt, dar și într-unul din statele din Sud *(Longings for Home).* Poetul a fost cast, rezervat și mai degrabă taciturn; celălalt, efuziv și orgiastic. Multiplicarea acestor discordanțe e lesnicioasă; mai important e să înțelegem, însă, că umilul vagabond fericit pe care îl propun versurile din *Leaves of Grass* ar fi fost incapabil de a le scrie.

Byron și Baudelaire și-au dramatizat, în ilustre tomuri, propriile nefericiri; Whitman, din contră, fericirea. (Cu treizeci de ani mai târziu, la Sils-Maria, Nietzsche avea să-l descopere pe Zarathustra; acest pedagog este fericit sau, în orice caz, recomandă fericirea, însă are cusurul de a nu exista.) Alți eroi romantici - Vathek ar fi întâiul din serie, iar Edmond Teste nu ar fi cel din urmă - accentuează diferențele în mod prolix; Whitman, cu impetuoasă umilință, vrea să se asemene tuturor oamenilor. *Leaves of Grass* - ne avertizează el - „este cântul unui mare individ colectiv, popular, fie el bărbat ori femeie" *(Complete Writings,* V, 192). Sau, într-un mod nemuritor *(Song of Myself* 17):

Acestea sunt într-adevăr gândurile tuturor

[18] Au intuit cu exactitate această diferență Henry Seidel Canby *(Walt Whitman,* 1943) și Mark Van Doren în antologia din *Viking Press* (1945). Nimeni altcineva, din câte știu.

oamenilor din toate locurile și epocile; *nu sunt îndeosebi ale mele.*

Dacă sunt mai puțin ale tale decât sunt ale mele, atunci ele sunt nimic sau aproape nimic.

Dacă nu sunt enigma și dezlegarea enigmei, sunt nimic.

Dacă nu se află aproape și departe, sunt nimic.

Aceasta e pășunea ce crește acolo unde se află pământ și apă,

Acesta e aerul comun ce scaldă planeta.

Panteismul a emis un tip de fraze în care se afirmă că Dumnezeu este, în același timp, diverse lucruri contradictorii sau (și mai bine) amestecate. Prototipul unor astfel de fraze ar fi următorul: „Eu sunt ritul, sunt jertfa, sunt ofranda de uleiuri, sunt focul" (*Bhagavadgita*, IX, 16). Anterior, însă ambiguu, este fragmentul 67 din Heraclit: „Dumnezeu este ziua și noaptea, iarna și vara, războiul și pacea, îndestularea și foamea". Plotin le descrie discipolilor săi un cer de neconceput, în care „totul se află pretutindeni, fiece lucru este toate lucrurile, soarele e toate stelele, și fiecare stea e toate stelele și soarele" *(Enneadele,* V, 8, 4). Attar, persan din veacul al XII-lea, cântă aspra peregrinare a păsărilor în căutarea regelui lor, Simurg; multe din ele pier în largul mărilor, dar cele ce supraviețuiesc descoperă că ele însele sunt Simurg și că Simurg este fiecare din ele și toate laolaltă. Posibilitățile retorice ale acestei extensii a principiului identității par infinite. Emerson, cititor al hindușilor și al lui Attar, scrie poemul *Brahma*; dintre cele șaisprezece versuri care îl alcătuiesc, cel mai vrednic de luare-aminte este acesta: *When me they flv, I am the wings* (Dacă vor să fugă de mine, eu sunt aripile). În mod analog, dar pe un ton mai elementar, ne apare *Ich bin der Eine und bin Beide,* de Stefan George *(Der Stern des Bundes).* Walt Whitman a reînnoit acest procedeu. Nu l-a utilizat, ca alții, pentru a defini divinitatea sau pentru a desfășura „simpatiile și

diferențele” cuvintelor; a vrut să se identifice, într-un fel de feroce duioșie, cu toți oamenii. A spus *(Crossing Brooklin Ferry,* 7):

Am fost îndărătnic, trufaș, avid, superficial, viclean, laș, ticălos,
Lupul, șarpele și mistrețul s-au întâlnit în ființa mea…

Sau *(Song of Myself,* 33):

Eu sunt omul. Am suferit. Mă aflam de față.
Disprețul și liniștea martirilor.
Mama, osândită ca vrăjitoare, arsă sub ochii copiilor, cu lemne bine uscate;
Sclavul hăituit care se clatină, se sprijină de tăiș, gâfâind, scăldat în sudoare;
Cuțitele ce-i străpung picioarele și grumazul, cruntele gloanțe și muniții;
Toate acestea le simt, toate acestea sunt eu.

Toate acestea le-a simțit și le-a trăit Whitman, însă, în mod fundamental, el a fost - nu în simpla istorie, ci în mit - ceea ce exprimă următoarele două versuri *(Song of Myself* 24):

Walt Whitman, un cosmos, fiu al Manhattan-ului,
Turbulent, carnal, senzual, mâncând, bând, zămislind.

Și a fost, de asemeni, cel ce avea să devină în viitor, în viitoarea noastră nostalgie, creată de aceste profeții care au vestit-o *(Full of Life, Now):*

Plin de viață, azi, compact, vizibil,
Eu, în vârstă de patruzeci de ani în anul optzeci și trei al Statelor,
Pe tine, peste un veac sau peste multe veacuri.

Pe tine, care nu te-ai născut, te caut.
Tu mă citești. Acum cel nevăzut sunt eu.
Acum ești tu compact, vizibil, cel care intuiești versurile acestea și mă cauți,
Gândind ce fericire ar fi dacă aș putea să fiu cu tine.
Fii fericit ca și cum eu aș fi cu tine. (Nu fi prea sigur, de altminteri, că nu mă aflu aici.)

Sau *(Songs of Parting,* 4, 5):

Prietene! *Aceasta nu-i o carte;*
Cel ce mă atinge, atinge un pom.
(E noapte? Suntem singuri aici?...)
Mi-ești drag, dau la o parte învelișul acesta.
Sunt ca o ființă fără trup, biruitoare, moartă.[19]

Walt Whitnian, omul, a fost directorul lui *Brooklyn Eagle* și și-a citit ideile fundamentale în paginile lui Emerson, ale lui Hegel și Volney; Walt Whitman, personaj poetic, și le-a extras din contactul cu America, ilustrat prin experiențe imaginare în alcovuri din New Orleans sau pe câmpul de bătălie al Georgiei. Procedeul acesta, privit așa cum se cuvine, nu comportă nimic fals. Un fapt fals poate fi esențialmente adevărat. Se spune ca Henric Întâiul, rege al Angliei, n-a mai zâmbit niciodată după moartea fiului său; faptul, eventual fals, poate fi adevărat ca simbol al deznădejdii unui rege. S-a spus, în 1914, că germanii au torturat și mutilat o seamă de ostatici belgieni; faptul, se pare, era fals, dar comprima în mod util confuzele și

19 E complex mecanismul acestor apostrofe. Ne emoționează faptul că pe poet îl emoționa emoția noastră. Cf. aceste versuri ale lui Flecker, adresate poetului care îl va citi, un mileniu mai târziu:

O friend unseen, unborn, unknown.
Student of our sweet English tongue
Read out my words at night, alone:
I was a poet, I was young.

infinitele orori ale invaziei. Și mai scuzabil, încă, este cazul acelora ce se înverșunează să atribuie o doctrină unor experiențe vitale și nu cutărei biblioteci sau cutărei recenzii. Nietzsche, în 1874, s-a amuzat pe seama tezei pitagoreice care enunță că istoria se repetă în mod ciclic *(Vom Nutzen und Nachtheil der Historie.* 2); în 1881, pe o cărare a pădurilor Silvaplana, a conceput, deodată, aceeași teză *(Ecce homo,* 9). În mod vulgar, sau josnic polițienesc, s-ar putea vorbi despre plagiat; Nietzsche, interogat, ar replica, desigur, că importantă este transformarea pe care o idee poate s-o opereze în noi înșine, iar nu simplul fapt de a o elabora[20]. Abstracta propoziție a unității divine este cu totul altceva decât vârtejul ce a smuls din deșert niște păstori arabi și i-a mânat spre o bătălie care nu s-a încheiat și ale cărei limite au fost Aquitania și Gangele. Whitman și-a propus să arate un democrat ideal, nu să formuleze o teorie.

Din clipa când Horatius, cu o imagine platonică ori pitagoreică, și-a prezis cereasca metamorfoză, a devenit clasică în domeniul literelor tema nemuririi poetului. Cei care au frecventat-o au făcut-o întru propria fală *(Not marble, not the gilded monuments),* dacă nu întru lingușire ori răzbunare; Whitman obține, însă, din mânuirea ei, o relație personală cu fiecare viitor cititor. Se confruntă cu el și dialoghează cu celălalt, cu Whitman *(Salut au monde*, 3):

Ce auzi, Walt Whitman?

Astfel s-a dedublat el în Whitman-ul etern, în acel prieten care e un bătrân poet american de pe la o mie opt sute și ceva, dar totodată este propria-i legendă și totodată

[20] Atât de mult se deosebesc rațiunea și convingerea, încât cele mai grave obiecții la adresa oricărei doctrine filosofice preexistă, de obicei, în opera care o proclamă. Platon, în *Parmenide*, anticipează argumentul celui de *al treilea om*, care avea să stârnească împotrivă-i pe Aristotel, pe Berkeley (*Dialogues*, 3), precum și refutările lui Hume.

fiecare dintre noi și totodată fericirea. Vastă și aproape inumană i-a fost misiunea, dar pe măsura ei a fost izbânda.

Trad. C. H.

AVATARURI ALE BROAȘTEI ȚESTOASE

Există un concept care le schimbă și le încurcă pe celelalte. Nu vorbesc despre Rău, al cărui limitat imperiu este etica; vorbesc despre infinit. Am năzuit să alcătuiesc odată istoria-i în mișcare. Multipla hidră (monstru palustru care înseamnă o prefigurare sau o emblemă a progresiilor geometrice) ar imprima cuvenita groază porticului său; ar încununa-o sordidele coșmaruri ale lui Kafka, iar capitolele sale principale n-ar ignora conjecturile acelui cardinal german de demult - Nicolás de Krebs, Nicolás de Cusa - care a văzut în circumferință un poligon cu un număr infinit de unghiuri și a lăsat scris că o linie infinită ar fi una dreaptă, ar fi un triunghi, ar fi un cerc și ar fi o sferă *(De docta ignorantia,* I, 13). Cinci, șapte ani de ucenicie metafizică, teologică, matematică, m-ar face să fiu în stare (poate) să concep cuviincios această carte. Este zadarnic să adaug că viața îmi interzice această speranță, și chiar și acest adverb.

Din această iluzorie *Biografie a infinitului* fac parte într-un anume fel paginile de față. Scopul lor este a examina unele avataruri ale celui de-al doilea paradox al lui Zenon.

Să reamintim, acum, acest paradox.

Ahile aleargă de zece ori mai iute decât broasca țestoasă și îi dă un avans de zece metri. Ahile aleargă acești zece metri și broasca țestoasă unul; Ahile parcurge acest metru, broasca țestoasă parcurge un decimetru; Ahile parcurge acest decimetru, țestoasa un centimetru; Ahile parcurge acest centimetru, țestoasa un milimetru; Ahile Cel-Iute-de-Picior milimetrul, țestoasa o zecime de milimetru și tot așa la infinit, fără s-o ajungă... Aceasta este versiunea

obișnuită. Wilhelm Capelle *(Die Vorsokratiker*, 1935, p. 178) traduce textul original al lui Aristotel: „Cel de-al doilea argument al lui Zenon este însuși Ahile. Argumentează că cel mai lent nu va fi ajuns de cel mai iute, fiindcă urmăritorul trebuie să treacă prin locul pe care cel urmărit tocmai l-a părăsit, astfel încât cel mai lent are întotdeauna un anumit avans." Problema nu se schimbă, precum se vede; însă mi-ar plăcea să cunosc numele poetului care a înzestrat-o cu un erou și cu o broască țestoasă. Acestor rivali miraculoși și seriei

$$10 + 1 + 1/100 + 1/1000 + 1/10000 \ldots$$

le datorează argumentul răspândirea sa. Aproape nimeni nu-și mai amintește de cel premergător - referitor la pistă -, chiar dacă mecanismul său este identic. Mișcarea este imposibilă (argumentează Zenon), căci mobilul trebuie să străbată jumătatea pentru a ajunge la final, iar mai înainte jumătatea jumătății, și înainte jumătatea jumătății jumătății, și înainte...[21]

Penei lui Aristofan îi datorăm comunicarea și cea dintâi combatere a acestor argumente. Le respinge cu o concizie poate disprețuitoare, dar amintirea lor îi inspiră faimosul *argument al celui de al treilea om* împotriva doctrinei platonice. Această doctrină vrea să demonstreze că doi indivizi care au atribute comune (de pildă doi bărbați) sunt simple aparențe temporale ale unui arhetip etern. Aristotel se întreabă dacă numeroșii bărbați și Bărbatul - indivizii temporali și arhetipul - au atribute comune. Este limpede că da; au atributele generale ale umanității. În acest caz, afirmă Aristotel, va trebui să se postuleze *alt* arhetip care să-i cuprindă pe toți și apoi un al patrulea... Patricio de Azcárte, într-o notă din a sa traducere a *Metafizicii*,

[21] Un veac mai târziu, sofistul chinez Hui Tzu a argumentat că un baston din care zilnic se taie o jumătate este interminabil. (H.A. Giles: *Chuang Tzu,* 1889. p. 453.).

atribuie unui discipol al lui Aristotel această expunere; „Dacă ceea ce se afirmă despre mai multe lucruri în același timp este o entitate aparte, diferită de lucrurile despre care se afirmă (și aceasta urmăresc platonicienii), trebuie să existe un al treilea *om.* Este o denumire care se aplică indivizilor și ideii. Există, deci, un al treilea om, diferit de oamenii concreți și de idee. Există în același timp un al patrulea, care se va afla în aceeași relație cu acesta și cu ideea de oameni concreți; apoi un al cincilea, și tot așa la infinit". Să presupunem doi indivizi, *a* și *b,* care constituie genul. Vom avea atunci:

a + b = c

Dar și, după Aristotel:

a + b + c = d
a + b + c + d = e
a + b + c + d + e = f...

În ultimă instanță nu se impun doi indivizi: este de ajuns individul și genul pentru a determina cel de al *treilea om* pe care-l indică Aristotel. Zenon din Eleea recurge la regresiunea infinită întemeiată pe mișcare și pe număr; cel care îl combate, la cea întemeiată pe formele universale.[22]

[22] În *Parmenide* - al cărui caracter specific lui Zenon este de netăgăduit - Platon născocește un argument foarte asemănător spre a demonstra că unul înseamnă realmente mai mulți. Dacă unul există, primește o parte din esență: prin urmare, există două părți în el, care sunt esența și unul, dar fiecare din aceste părți este una și există, așa încât cuprinde alte două, care cuprind de asemenea alte două: la infinit. Russell *(Introduction to Mathematical Philosophy,* 1919, p. 138) înlocuiește progresia geometrică a lui Platon printr-o progresie aritmetică. Dacă unu există, unu primește o parte din esență; dar, întrucât sunt diferite esența și unul, există doiul: dar, întrucât sunt diferite esența și doiul, există treiul etc. Chuang Tzu (Waley, *Three Ways of Thought in Ancient China,* p. 25) recurge la același interminabil *regressus* împotriva moniștilor care declarau că cele Zece

Următorul avatar al lui Zenon înregistrat de notele mele dezordonate este Agrippa, scepticul. Acesta respinge ideea că ceva poate fi dovedit, căci orice dovadă cere o dovada anterioară *(Hypotyposes,* I, 166). Sextus Empiricus argumentează la fel că definițiile sunt vane. Căci s-ar cuveni să definim fiecare cuvânt folosit și, apoi, să definim definiția *(Hypotyposes,* II, 207). După o mie șase sute de ani, Byron scria despre Coleridge, în închinarea lui *Don Juan:* „I wish he would explain His Explanation".

Până aici, acel *regressus in infinitum* a slujit pentru a nega; Sfântul Toma d'Aquino recurge la el *(Summa Theologiae,* I, 2, 3) spre a afirma că există Dumnezeu. Atrage atenția că nu există lucru în univers care să nu aibă o cauză eficientă și că această cauză este, de bună seamă, efectul altei cauze anterioare. Lumea este o interminabilă înlănțuire de cauze și fiecare cauză este un efect. Fiecare stadiu provine din cel anterior și-l determină pe cel următor, dar seria generală se poate să nu fi existat, deoarece termenii care o alcătuiesc sunt condiționali, adică aleatorii. Cu toate acestea, lumea există; din acești termeni putem deduce o necontingentă cauză inițială care va fi divinitatea. Aceasta este dovada cronologică; o prefigurează Aristotel și Platon; Leibniz o redescoperă.[23]

Hermann Lotze apelează la *regressus* pentru a nu accepta că o schimbare a obiectului A poate produce o schimbare a obiectului B. Argumentează că dacă A și B sunt independente, a susține o influență a lui A asupra lui B înseamnă a susține un al treilea element C, un element care, pentru a acționa asupra lui B, ar impune un al

---

Mii de Lucruri (Universul) sunt unul singur. Pe deasupra - argumentează - unitatea cosmică și afirmarea acestei unități sunt două lucruri: acestea două și afirmarea dualității lor sunt trei: acestea trei și afirmarea trinității lor sunt patru... Russell consideră că neclaritatea termenului *esență* este suficientă pentru a infirma raționamentul. Adaugă faptul că numerele nu există, că sunt simple ficțiuni logice.

[23] Un ecou al acestei dovezi, acum dispărute, răsună în primul vers din *Paradisul: La gloria di colui che tutto move.*

patrulea element D, care n-ar putea acționa fără E, care n-ar putea acționa fără F... Pentru a eluda această multiplicare de himere, consideră că pe lume nu există decât un singur obiect: o infinită și absolută substanță comparabilă cu Dumnezeul lui Spinoza. Cauzele tranzitorii se reduc la cauze imanente; faptele, la manifestări sau modalități ale substanței cosmice.[24]

Analog, dar și mai tulburător, este cazul lui F.H. Bradley. Acest gânditor *(Appearance and Reality,* 1897, p. 19-34) nu se rezumă să combată relația cauzală; neagă toate relațiile, întreabă dacă o relație este legată de termenii ei. I se răspunde afirmativ și deduce că aceasta înseamnă admiterea existenței altor două relații, și apoi a altor două. În axioma *partea este mai mică decât întregul* nu percepe doi termeni și relația *mai mică decât;* percepe trei *(parte, mai mică decât, întreg*) a căror îmbinare implică alte două relații, și tot așa la infinit. În judecata *Juan este muritor* percepe trei concepte de neconjugat (cel de al treilea este copula) pe care nu vom reuși să le îmbinăm. Transformă toate conceptele în obiecte izolate, foarte rezistente. A-l combate înseamnă a ne molipsi de irealitate.

Lotze interpune abisurile periodice ale lui Zenon între cauză și efect; Bradley, între subiect și predicat, dacă nu între subiect și atribute; Lewis Carroll (*Mind*, volumul patru, p. 278) între premisa a doua a silogismului și concluzie. Povestește un dialog nesfârșit, ai cărui interlocutori sunt Ahile și broasca țestoasă. Odată ajunși la capătul interminabilei lor curse, cei doi atleți stau de vorbă în tihnă despre geometrie. Cercetează acest raționament clar:

a) Două lucruri egale cu un al treilea sunt egale între ele.

b) Cele două laturi ale acestui triunghi sunt egale cu

[24] Urmează expunerea lui James (*A Pluralisme Universe*, 1909. p. 55-60). Cf. Wentscher: *Fechner und Lotze,* 1924, p. 166-171.

MN.

z) Cele două laturi ale acestui triunghi sunt egale între ele.

Broasca țestoasă admite premisele *a* și *b,* dar neagă faptul că pot să justifice concluzia. Reușește ca Ahile să interpoleze o propoziție ipotetică.

a) Două lucruri egale cu un al treilea sunt egale între ele.

b) Cele două laturi ale acestui triunghi sunt egale cu MN.

c) Dacă *a* și *b* sunt valabile, *z* este valabil.

z) Cele două laturi ale acestui triunghi sunt egale între ele.

Odată făcută această scurtă lămurire, broasca țestoasă admite validitatea lui *a, b* și *c,* dar nu și a lui *z.* Ahile, indignat, interpolează.

d) Dacă *a, b* și *c* sunt valabile, *z* este valabil.

Carroll observă că paradoxul grecului comportă o infinită serie de distanțe care se micșorează și că în cel propus de el distanțele cresc.

Un exemplu final, poate cel mai elegant dintre toate, dar și cel mai puțin diferit de Zenon. William James *(Some Problems of Philosophy,* 1911, p. 182) infirmă faptul că s-ar putea scurge paisprezece minute, fiindcă înainte este obligatoriu să fi trecut șapte, și înainte de șapte, trei minute și jumătate, și înainte de trei și jumătate, un minut și trei sferturi, și tot așa până la sfârșit, până la invizibilul sfârșit, prin îngustele labirinturi ale timpului.

Descartes, Hobbes, Leibniz, Mill, Renouvier, Georg Cantor, Gomperz, Russell și Bergson au formulat explicații - nu întotdeauna inexplicabile și zadarnice - cu privire la paradoxul broaștei țestoase. (Eu am înregistrat câteva.) Așa cum a constatat cititorul, abundă și aplicațiile lui. Cele istorice nu îl epuizează: vertiginosul *régressus in infinitum* este poate aplicabil tuturor domeniilor. Esteticii: un anumit vers ne impresionează pentru un anumit motiv, un anumit

motiv pentru un alt motiv anume… Problemei cunoașterii: a cunoaște înseamnă a recunoaște, dar trebuie să fi cunoscut înainte pentru a recunoaște, însă a cunoaște înseamnă a recunoaște… Cum să apreciezi această dialectică? Este un instrument legitim de investigație, sau doar un prost obicei?

Este hazardat să ne gândim că o coordonare de cuvinte (filosofiile nu sunt în fond altceva) s-ar putea asemăna mult cu universul. Tot hazardat este și să ne gândim că, dintre aceste coordonări ilustre, vreuna - măcar într-un mod infim - nu s-ar asemăna cu el puțin mai mult decât altele. Le-am examinat pe cele care se bucură de un anume credit; îndrăznesc să asigur că numai în cea formulată de Schopenhauer am recunoscut unele trăsături ale universului. După această doctrină, lumea este o plăsmuire a voinței. Arta - întotdeauna - impune irealității vizibile. Îmi este de ajuns să menționez una: exprimarea metaforică sau bogată sau căutat fortuită a interlocutorilor unei drame… Să admitem ceea ce toți idealiștii admit: caracterul iluzoriu al lumii. Să facem ceea ce niciun idealist n-a făcut: să căutăm irealități care adeveresc acest caracter. Le vom găsi, cred, în antinomiile lui Kant și în dialectica lui Zenon.

„Cel mai mare vrăjitor (scrie memorabil Novalis) *ar fi cel care ar face vrăji atât de puternice încât ar ajunge să-și considere propriile-i fantasmagorii drept apariții autonome. N-ar fi oare acesta cazul nostru?”* Eu presupun că așa este. Noi (nedespărțita divinitate care lucrează în noi) am visat lumea. Am visat-o trainică, misterioasă, vizibilă, omniprezentă în spațiu și neschimbată în timp; însă am încuviințat în arhitectura ei fine și eterne interstiții de nechibzuință pentru a ști că este părelnică.

Trad. T. Ș. M.

PENTRU O REABILITARE A LUI *BOUVARD ET PÉCUCHET*

Istoria lui Bouvard și Pécuchet este înșelător de simplă. Doi copiști (care, ca și Alonso Quijano, aveau în jur de cincizeci de ani) leagă o strânsă prietenie: o moștenire le îngăduie să-și părăsească slujba pentru a se stabili la țară; acolo se dedică, rând pe rând, agronomiei, grădinăritului, fabricării conservelor, anatomiei, arheologiei, mnemotehnicii, literaturii, hidroterapiei, spiritismului, gimnasticii, pedagogiei, medicinei veterinare, filosofiei și religiei; fiecare dintre aceste discipline eterogene le aduce un eșec; după douăzeci sau treizeci de ani, dezamăgiți (vom vedea în curând că „acțiunea” nu se desfășoară în timp, ci în eternitate), îi comandă tâmplarului un pupitru dublu și se apucă din nou de copiat, ca pe vremuri[25].

Șase ani din viață, cei de pe urmă, i-a închinat Flaubert meditării și înfăptuirii acestei opere, care în final a rămas neterminată, și pe care Gosse, atât de credincios *Doamnei Bovary,* avea să o socotească o aberație, iar Rémy de Gourmont, opera capitală a literaturii franceze, și poate chiar a literaturii.

Émile Faguet („cenușiul Faguet”, cum l-a numit cândva Gherșunov) a publicat în 1899 o monografie, ce are virtutea de a epuiza argumentele împotriva cărții lui Flaubert, simplificând, astfel, examenul ei critic. Flaubert, după părerea lui Faguet, a visat o epopee a prostiei umane și (mânat de amintiri despre Pangloss și Candide sau, poate, despre Sancho și Quijote) a înzestrat-o în mod superfluu cu *doi* protagoniști, care nu sunt complementari

[25] Mi se pare că disting aici o referință ironică la propriul destin al lui Flaubert.

și nici opuși, și a căror dualitate nu este altceva decât un simplu artificiu verbal. O dată create sau postulate aceste fantoșe, Flaubert le face să citească o bibliotecă, *pe care să n-o înțeleagă.* Faguet subliniază cât de naiv e acest joc, și cât de primejdios, de vreme ce Flaubert, pentru a închipui reacțiile celor doi imbecili ai săi, a citit o mie cinci sute de tratate de agronomie, pedagogie, medicină, fizică, metafizică etc., în scopul de a nu le înțelege. Faguet observă: „Dacă cineva se încăpățânează să citească din punctul de vedere al unui om care citește fără să înțeleagă, în foarte scurt timp reușește să nu mai înțeleagă absolut nimic și să devină obtuz pe cont propriu". Fapt este că cinci ani de conviețuire l-au transformat treptat pe Flaubert în Bouvard și în Pécuchet, sau (mai exact) pe Pécuchet și pe Bouvard în Flaubert. Cei doi sunt, la început, doi idioți, disprețuiți și maltratați de autor, pentru ca în cel de al optulea capitol să intervină faimoasele cuvinte: „Atunci, o facultate lamentabilă s-a născut în spiritul lor, aceea de a vedea prostia și de a n-o mai putea tolera". Iar apoi: „Îi întristau lucruri lipsite de însemnătate: anunțurile de ziar, profilul unui burghez, o neghiobie auzită întâmplător". În acest punct, Flaubert se reconciliază cu Bouvard și cu Pécuchet, Dumnezeu cu ființele zămislite de el. Asta se întâmplă, poate, în orice operă extinsă, sau, pur și simplu, vie (Socrate devine Platon, Peer Gynt devine Ibsen), însă aici surprindem clipa în care visătorul, pentru a utiliza o metaforă adecvată, observă că se visează pe sine și că plăsmuirile visului sunt el însuși.

Întâia ediție a cărții datează din martie 1881. În aprilie, Henry Céard a încercat această definiție: „un soi de Faust bicefal". În ediția din *Pléiade,* Dumesnil confirmă: „Primele cuvinte din monologul lui Faust, la începutul părții întâi, constituie întreg planul pentru *Bouvard et Pécuchet".* Acele cuvinte în care Faust regretă că a studiat în van filosofia, jurisprudența, medicina și - vai! - teologia.

Faguet, de altminteri, scrisese înaintea lui: *„Bouvard et Pécuchet* reprezintă istoria lui Faust care ar fi și idiot”. Să reținem această epigramă, ce rezumă, într-un fel, toată acea complicată polemică.

Flaubert a declarat că unul dintre scopurile sale era acela de a revizui toate ideile moderne: detractorii lui argumentează că faptul de a le fi încredințat o asemenea revizuire unor bieți imbecili este suficient, fără îndoială, pentru a o anula. A deduce din înfrângerile acestor paiațe zădărnicia religiilor, a științelor și a artelor nu este altceva decât un sofism insolent sau o înșelăciune grosolană. Eșecurile lui Pécuchet nu comportă un eșec al lui Newton.

Pentru a contrazice această concluzie, calea cea mai obișnuită este negarea premisei. Digeon și Dumesnil invocă, astfel, un pasaj din Maupassant. Confident și discipol al lui Flaubert, în care se poate citi că Bouvard și Pécuchet sunt „două spirite îndeajuns de lucide, mediocre și simple”, Dumesnil subliniază epitetul „lucide”, însă mărturia lui Maupassant - ori a lui Flaubert însuși, presupunând că ar putea fi obținută - nu va putea fi niciodată atât de convingătoare pe cât izbutește să fie textul însuși al operei, care pare să impună cuvântul „imbecili”.

Justificarea cărții lui Flaubert, îndrăznesc să sugerez, este de ordin estetic, și are prea puțin - sau chiar deloc - de-a face cu cele patru figuri și cele nouăsprezece moduri ale silogismului. Rigoarea logică nu se îngemănează cu tradiția, ajunsă aproape instinctivă, de a așeza cuvintele fundamentale în gura proștilor și a nebunilor. Să ne amintim de reverența cu care Islamul se închină în fața idioților, socotind că sufletele lor au fost înălțate la ceruri; să ne amintim de acele pasaje din Scriptură în care Dumnezeu a ales prostia pentru a-i umili pe înțelepți. Sau, dacă exemplele concrete sunt preferabile, să ne gândim la *Manalive* de Chesterton, care este o evidentă culme a prostiei și un abis de înțelepciune divină, sau la acel John

Scott, care a afirmat că cel mai potrivit nume al lui Dumnezeu este *Nihilum* (Nimic), despre care „el însuși nu știe ce este, pentru că nu este un ce…” Împăratul Moctezuma a spus că bufonii ne învață mai multe decât înțelepții, pentru că se încumetă să spună adevărul; Flaubert (care, la urma urmelor, nu elabora o demonstrație riguroasă, o *Destructio Philosophorum,* ci o satiră) a putut foarte bine să-și ia precauția de a încredința ultimele îndoieli și cele mai tainice spaime unor iresponsabili.

De bună seamă, se cuvine să întrevedem și o justificare mai profundă. Flaubert îi era credincios lui Spencer; în *First Principles* ale magistrului se citește că universul este de neconceput, pentru îndestulătorul și simplul motiv că a explica un fapt înseamnă a-l raporta la altul mai general și că acest proces nu are sfârșit[26], sau ne conduce la un adevăr atât de general încât nu-l mai putem raporta la niciun altul: adică, nu-l mai putem explica. Știința este o sferă finită care crește în spațiul infinit; fiecare nouă expansiune o face să includă o nouă zonă de necunoscut, însă necunoscutul este inepuizabil. Flaubert scrie: „Încă nu știm aproape nimic și avem pretenția să ghicim acel ultim cuvânt care nu ne va fi revelat niciodată. Frenezia de a ajunge la o concluzie este cea mai funestă și mai sterilă dintre manii”. Arta operează în mod necesar cu simboluri; sfera cea mai mare este un punct în infinit; doi copiști absurzi îl pot reprezenta pe Flaubert, dar și pe Schopenhauer sau pe Newton.

Taine i-a repetat lui Flaubert că subiectul romanului său ar cere o pană din secolul al XVIII-lea, concizia și caracterul mușcător *(le mordant)* ale unui Jonathan Swift. A vorbit poate despre Swift, pentru că a simțit întrucâtva afinitatea dintre cei doi mari și triști scriitori. Amândoi au urât cu minuțioasă ferocitate stupiditatea umană; amândoi și-au manifestat această ură, compilând, de-a lungul anilor,

[26] Agrippa Scepticul a argumentat că orice probă cere la rândul ei o probă, și tot așa la infinit.

fraze banale și opinii idioate; amândoi au voit să dărâme ambițiile științei. În cea de a treia parte din *Gulliver*, Swift descrie o venerată și vastă academie, ai cărei membri formulează propunerea ca omenirea să se dispenseze de limbajul oral, pentru a nu-și toci plămânii. Alții înmoaie marmura pentru a fabrica perne, aspiră să răspândească o varietate de oi fără lână ori încearcă să dezlege enigmele universului cu ajutorul unei armături din lemn, prevăzută cu manivele de fier, care combină cuvinte la întâmplare. Această invenție este îndreptată împotriva faimoasei *Ars magna* a lui Lull…

René Descharmes a examinat, și reprobat, cronologia din *Bouvard et Pécuchet.* Acțiunea necesită vreo patruzeci de ani; protagoniștii au deja șaizeci și opt atunci când se dedică gimnasticii, moment în care Pécuchet descoperă și dragostea. Într-o carte atât de populată de circumstanțe, timpul, fără îndoială, rămâne imobil; în afară de încercările și eșecurile celor doi Fausți (sau ale unui Faust bicefal), nu se întâmplă absolut nimic; lipsesc vicisitudinile comune, și fatalitatea, și hazardul. „Personajele din deznodământ sunt aceleași ca și în preambul; nimeni nu pleacă în călătorie, nimeni nu moare”, observă Claude Digeon. Iar la altă pagină conchide: „Probitatea intelectuală a lui Flaubert i-a jucat o teribilă farsă; l-a făcut să-și supraîncarce povestirea filosofică, utilizând, pentru a o scrie, pana sa de romancier”.

Neglijențele, sau disprețul, sau libertățile ultimului Flaubert i-au descumpănit pe critici; mie mi se pare că văd în ele un simbol. Omul care, în *Madame Bovary,* a făurit romanul realist, a fost și întâiul care să-l violeze. Chesterton, nu demult, scria: „Se poate foarte bine ca romanul să moară o dată cu noi”. Instinctul lui Flaubert a presimțit această moarte, care este pe cale să survină - nu constituie oare *Ulysses,* cu planurile și itinerarele și precizările lui, superba agonie a unui gen? -, și în capitolul al cincilea al cărții a condamnat romanele „statistice sau

etnografice” ale lui Balzac și, prin extensiune, pe cele ale lui Zola. De aceea, timpul din *Bouvard et Pécuchet* înclină spre eternitate; de aceea, protagoniștii nu mor și vor continua să copieze, în apropiere de Caen, anacronicul lor *Sottisier*, ignorând deopotrivă anul 1914 și anul 1870; de aceea, cartea privește înapoi, către parabolele lui Voltaire, ale lui Swift și ale orientalilor, și înainte, către cele ale lui Kafka.

Există, poate, o altă cheie. Pentru a batjocori aspirațiile umanității, Swift le-a atribuit pigmeilor sau maimuțelor: Flaubert, unei perechi de personaje grotești. În mod evident, dacă istoria universală este istoria lui Bouvard și a lui Pécuchet, tot ceea ce cuprinde ea apare ridicol și perisabil.

Trad. C. H.

FLAUBERT ȘI DESTINUL SĂU EXEMPLAR

Într-un articol menit a suprima ori a descuraja cultul lui Flaubert în Anglia, John Middleton Murry observă că există doi Flaubert: unul, un vlăjgan ciolănos, simpatic, mai degrabă naiv, cu înfățișarea și râsul unui țăran, care a trăit agonizând asupra culturii intensive a câtorva - puține - tomuri desperecheate; celălalt, un gigant fără trup, un simbol, un strigăt de luptă, un stindard. Mărturisesc a nu înțelege această opoziție; acel Flaubert care a agonizat pentru a produce o operă avară și pretențioasă este totuna cu acela din legendă și (dacă cele patru tomuri ale corespondenței sale nu ne înșală) cu acela din istorie. Mai important decât importanta literatură premeditată și realizată de el este tocmai acest Flaubert, care a constituit întâiul Adam al unei specii noi: cea a omului de litere ca sacerdot, ca ascet și aproape ca martir.

Antichitatea, din rațiuni pe care le vom vedea îndată, n-a putut să producă acest tip. În *Ion* se citește că poetul este „o făptură ușoară, înaripată și sacră, care nu poate compune nimic fără a fi inspirat, adică fără a fi cuprins ca de un soi de nebunie”. Asemenea doctrină a spiritului care suflă acolo unde voiește el *(Evanghelia după Ioan,* 3:8) era ostilă unei valorizări personale a poetului, coborât la starea de instrument momentan al divinității. În cetățile grecești ori la Roma, un Flaubert e de neconceput; cel ce i se apropia mai mult va fi fost, poate, Pindar, poetul sacerdotal, care și-a comparat odele cu drumuri pietruite, cu o maree, cu statui din aur și din fildeș ori cu zidiri, și care simțea și întruchipa demnitatea profesiunii literelor.

Doctrinei „romantice” a inspirației pe care clasicii au

profesat-o[27], se cuvine să-i mai adăugăm un fapt: sentimentul general că Homer epuizase poezia sau că, în orice caz, descoperise forma desăvârșită a poeziei, în poemul eroic. Alexandru din Macedonia își rânduia noapte de noapte sub pernă pumnalul și *Iliada,* iar Thomas de Quincey relatează că un pastor englez rostise din amvon un legământ, încheiat „pe măreția pătimirilor omenești, a năzuințelor și a plăsmuirilor omenești, pe *Iliada,* pe *Odiseea*!" Mânia lui Ahile și rigorile întoarcerii lui Ulise nu sunt teme universale; pe această limitare, posteritatea și-a întemeiat o speranță. Să impună altor fabule - invocație cu invocație, bătălie cu bătălie, miracol cu miracol - curgerea și configurarea *Iliadei,* acesta a fost țelul suprem al poeților, vreme de douăzeci de veacuri. Ironia pe seama acestui țel e lesnicioasă, dar nu și pe seama *Eneidei,* care constituie urmarea fericită. (Lemprière îl include, discret, pe Vergilius printre beneficiarii lui Homer.) În veacul al paisprezecelea, Petrarca, închinător gloriei romane, socotise a fi descoperit, în războaiele punice, materia epopeii; Tasso, în secolul al XVI-lea, optează pentru întâia cruciadă. Două opere, sau două variante ale unei singure opere i-a închinat Tasso acestei teme; una din ele e faimoasă, *Gerusalemme Liberata;* cealaltă, *Gerusalemme Conquistata,* care încearcă să se muleze mai bine *Iliadei,* abia izbutește să fie o curiozitate literară. În ea se atenuează emfazele textului original, operație care, executată asupra unei opere esențialmente emfatice, poate echivala cu anularea ei. Astfel, în *Liberata* (VIII, 23), citim despre un erou grav rănit și viteaz a cărui viață se mai ține într-un fir:

La vita no, ma la virtù sostenta quel cadavere indomito e feroce.[28]

[27] Reversul ei este doctrina „clasică" a romanticului Poe, care face din travaliul poetului un exercițiu intelectual.

În varianta revizuită, hiperbola și eficiența dispar deopotrivă:

La vita no, ma la virtù sostenta
il cavaliere indomito e feroce.[29]

Mai târziu, Milton trăiește și el pentru a construi un poem eroic. Din copilărie, poate înainte de a fi așternut pe hârtie vreun rând, se știe hărăzit literelor. Se teme că s-a născut prea târziu pentru epică (prea departe de Homer, prea departe de Adam) și la o latitudine mult prea rece, dar totuși, ani în șir, deprinde meșteșugul versificării. Studiază ebraica, arameica, italiana, franceza, greaca și, de bună seamă, latina. Compune hexametri latini și grecești, și endecasilabi toscani. Se dovedește măsurat, simțind că nemăsura poate să-i risipească abilitățile poetice. Scrie, la treizeci și trei de ani, că poetul trebuie să fie un poem, „o compoziție, adică, și arhetipul unor lucruri mai bune”, și că niciun ins nevrednic de laudă nu trebuie să se încumete să cânte „făpturi eroice sau cetăți vestite”. Știe că o carte pe care oamenii n-o vor lăsa să piară va ieși de sub pana lui, dar subiectul nu i-a fost încă revelat și îl caută în *Matière de Bretagne* și în cele două Testamente. Pe o hârtie întâmplătoare (care constituie azi manuscrisul de la Cambridge) notează peste o sută de teme posibile. Alege, în cele din urmă, căderea îngerilor și omul, temă istorică în acel secol, chiar dacă azi o socotim simbolică sau mitologică[30].

---

[28] „Nu viața, ci doar vitejia susține încă acel cadavru neîmblânzit si feroce.” (*n. tr.*).

[29] „Nu viața, ci doar vitejia susține încă / pe cavalerul neîmblânzit și feroce.” (*n. tr.*).

[30] Să urmărim variațiunile unui detaliu homeric de-a lungul timpului. Elena din Troia, în *Iliada,* țese un covor, și îl țese cu lupte și cu nefericiri din chiar războiul Troiei. În *Eneida*, eroul, războinic din războiul Troiei, poposește în portul Cartago și vede întruchipate pe un templu scene ale aceluiași război și, între atâtea chipuri de războinici,

Milton, Tasso și Vergilius s-au consacrat executării de poeme; Flaubert a fost întâiul care s-a consacrat (dau acestui cuvânt rigoarea lui etimologică) elaborării unei opere pur estetice *în proză.* În istoria literaturilor, proza este posterioară versului; paradoxul acesta a incitat ambiția lui Flaubert. „Proza s-a născut ieri", a scris el. „Versul este prin excelență forma literelor antice. Combinațiile metricii au fost epuizate; nu tot astfel acelea ale prozei." Iar în alt loc: „Romanul își așteaptă Homerul său".

Poemul lui Milton include cerul, infernul, lumea și haosul, însă continuă să fie o *Iliadă,* o *Iliadă* de dimensiunea universului; Flaubert, în schimb, n-a vrut să repete și nici să depășească un model anterior. Și-a spus că fiece lucru poate fi rostit într-un singur fel, iar scriitorul are îndatorirea de a descoperi felul acesta. În timp ce clasici și romantici dezbăteau furtunos, Flaubert afirma că eșecurile lor pot fi, desigur, diferite, dar că izbânzile sunt, negreșit, aidoma, căci frumosul înseamnă totdeauna ceea ce e precis și exact, și un bun vers de Boileau echivalează cu un bun vers de Hugo. A crezut într-o armonie prestabilită a eufonicului și a exactului și s-a minunat de „relația necesară între cuvântul just și cuvântul muzical", Această superstiție a limbajului l-ar fi făcut pe oricare alt scriitor să urzească un mic dialect de proaste obiceiuri sintactice și prozodice; nu însă pe Flaubert, a cărui cuviință elementară l-a ocrotit de riscurile propriei doctrine. Cu îndelungă probitate a urmărit *le mot juste,* care, de bună seamă, nu exclude locul comun și care va degenera, apoi, în vanitosul *mot rare* al cenaclurilor simboliste.

Istoria povestește că faimosul Lao Tse a voit să trăiască

---

chiar chipul său. În cea de a doua *Gerusalemme,* Godofredo îi primește pe ambasadorii egipteni într-un pavilion împodobit cu scene istorice înfățișând propriile-i războaie. Din cele trei versiuni, ultima e cea mai puțin izbutită.

în taină și să nu aibă nume; o aceeași voință de a fi ignorat și, totodată, o aceeași faimă marchează și destinul lui Flaubert Acesta din urmă dorea ca el să nu existe în propriile-i cărți sau, cel mult, să existe într-un mod invizibil, asemenea lui Dumnezeu în creația sa; fapt este că, fără a ști dinainte că aceeași este pana care a scris *Salammbô* și *Madame Bovary,* n-am putea ghici acest lucru niciodată. De netăgăduit este și faptul că a te gândi la opera lui Flaubert înseamnă a te gândi la Flaubert însuși, neliniștitul și neobositul truditor al multelor variante și al încercărilor inextricabile. Don Quijote și Sancho sunt mai reali decât soldatul spaniol care i-a născocit, însă niciuna dintre plăsmuirile lui Flaubert nu izbutește să fie atât de reală pe cât este Flaubert. Cei ce afirmă că opera lui capitală ar fi *Corespondența* pot să invoce argumentul că în aceste tomuri bărbătești se află însuși chipul destinului său.

Acest destin continuă să fie exemplar, așa cum a fost cel al lui Byron pentru romantici. Imitării tehnicii lui Flaubert îi datorăm *The Old Wives' Tale* și *O Primo Basilio;* destinul său s-a repetat, cu misterioasele măreții și variații, în cel al lui Mallarmé (a cărui maximă - *Țelul lumii este o carte* - statornicește o convingere a lui Flaubert), în acela al lui Moore, în al lui Henry James, precum și în acela al complexului și aproape infinitului irlandez care a urzit *Ulysses.*

Trad. C. H.

SCRIITORUL ARGENTINIAN ȘI TRADIȚIA

Vreau să formulez și să justific câteva propoziții despre problema pe care o ridică raportul scriitorului argentinian cu tradiția. Scepticismul nu se referă la dificultatea sau la imposibilitatea de a o rezolva, ci la însăși existența problemei. Cred că ne confruntăm cu o temă retorică, potrivită pentru dezvoltări patetice; mai curând decât despre o adevărată dificultate mintală. Înțeleg că este vorba despre o aparență, un simulacru, o pseudoproblemă.

Înainte de a o examina, vreau să amintesc abordările și soluțiile cele mai frecvente. Voi începe cu o soluție care a devenit aproape instinctivă, care se prezintă fără colaborarea raționamentelor; este soluția care afirmă că tradiția literară argentiniană există încă din perioada poeziei gauchești. Potrivit acestei soluții, lexicul, procedeele, temele poeziei gauchești trebuie să instruiască pe scriitorul contemporan, și sunt un punct de plecare și poate un arhetip. Este soluția cea mai frecventă, și de aceea am de gând să mă opresc asupra ei pentru a o examina.

A fost propusă de Lugones în studiul *Cântărețul gaucho;* aici citim că noi, argentinienii, posedăm un poem clasic, *Martín Fierro*, și că acest poem trebuie să fie pentru noi ceea ce au fost poemele homerice pentru greci. Pare dificil să contrazici această opinie fără a știrbi valoarea poemului *Martín Fierro.* Cred că *Martín Fierro* este opera cea mai durabilă pe care am scris-o noi, argentinienii; și mai cred cu aceeași tărie că nu putem presupune că *Martín Fierro* este, cum s-a spus uneori, Biblia noastră, cartea noastră de căpătâi.

Ricardo Rojas, care a recomandat și el canonizarea poemului *Martín Fierro*, are o pagină, în *Istoria literaturii argentiniene,* ce pare aproape un loc comun, dar este un șiretlic.

Rojas studiază poezia scriitorilor gauchești, adică poezia lui Hidalgo, Ascasubi, Estanislao del Campo și José Hernández. Și o face să descindă din poezia cântăreților *gauchos,* din poezia spontană a *gauchos*-ilor. Observă că metrul poeziei populare este octosilabic și că autorii de poezie gauchescă folosesc acest metru; în sfârșit, consideră că poezia scriitorilor gauchești este o continuare sau o proslăvire a poeziei cântăreților *gauchos.*

Bănuiesc că există o eroare gravă în această afirmație; am putea să spunem o eroare abilă, fiindcă se vede că Rojas, pentru a conferi o origine populară poeziei scriitorilor gauchești, care începe cu Hidalgo și culminează cu Hernández, o prezintă ca o continuare sau derivare a poeziei *gauchos*-ilor, și astfel Bartolomé Hidalgo este, nu Homerul acestei poezii, cum a spus Mitre, ci o verigă a ei.

Ricardo Rojas face din Hidalgo un cântăreț *gaucho;* totuși, potrivit aceleiași *Istorii a literaturii argentiniene,* acest presupus cântăreț popular *gaucho* și-a început activitatea literară compunând versuri endecasilabice, metru firește inaccesibil cântăreților *gauchos,* care nu-i puteau percepe armonia, așa cum nu percepeau armonia endecasilabului cititorii spanioli când Garcilaso a importat acest metru din Italia.

Cred că există o deosebire fundamentală între poezia *gauchos*-ilor și poezia gauchescă. Este de ajuns să comparăm orice colecție de poezii populare cu *Martín Fierro,* cu *Paulino Lucero,* cu *Fausto,* pentru a surprinde această deosebire, care constă nu atât în lexic cât în intențiile poeților. Poeții populari ai mediului rural și ai suburbiilor versifică teme generale: suferințele din dragoste și durerea despărțirii de cel drag. Și o fac slujindu-se de un lexic la fel de general; în schimb, poeții

gauchești cultivă un limbaj deliberat popular, pe care poeții populari nu îl folosesc. Nu vreau să spun că limbajul poeților populari este o spaniolă corectă, vreau să spun doar că, dacă există incorectitudini, ele sunt rodul ignoranței. În schimb, la poeții gauchești există o căutare a cuvintelor neaoșe, o mare abundență de culoare locală. Dovada este următoarea: un columbian, un mexican ori un spaniol pot să înțeleagă imediat poezia cântăreților populari, a *gauchos*-ilor, în schimb au nevoie de un glosar pentru a-i înțelege, chiar aproximativ, pe Estanislao del Campo sau Ascasubi.

Toate acestea pot fi rezumate astfel: poezia gauchescă, care a produs - mă grăbesc să repet - opere admirabile, este un gen literar la fel de artificial ca oricare altul. În primele compoziții gauchești, în cântecele lui Bartolomé Hidalgo există intenția de a le prezenta în funcție de *gaucho,* ca și cum ar fi spuse de *gauchos*, pentru ca cititorul să le citească cu o intonație gauchescă. Nimic mai străin de poezia populară. Poporul - și acest lucru l-am observat nu numai la cântăreții populari de la țară, ci și la cei din mahalalele orașului Buenos Aires -, când versifică, are convingerea că înfăptuiește ceva important și evită instinctiv cuvintele populare, căutând cuvinte și expresii bombastice. Se prea poate ca acum poezia gauchescă să-i influențeze pe poeții populari, iar aceștia să folosească din belșug creolismele, dar la început nu s-a întâmplat așa, și avem chiar o dovadă (pe care nimeni n-a observat-o): *Martín Fierro.*

Poemul *Martín Fierro* este redactat într-o spaniolă cu intonații gauchești și nu ne lasă să uităm mult timp că cel care cântă este un *gaucho;* foarte multe comparații sunt luate din viața păstorească; totuși, există un pasaj celebru în care autorul uită de această preocupare pentru culoarea locală și scrie într-o spaniolă generală, și nu tratează teme neaoșe, ci marile teme abstracte, vorbește despre timp, spațiu, mare, noapte. Mă refer la întrecerea la viersuit

dintre Martín Fierro și Negru, care ocupă sfârșitul primei părți. Este ca și cum însuși Hernández ar fi vrut să indice diferența dintre poezia gauchescă și adevărata poezie a *gauchos*-ilor. Când acești doi *gauchos,* Fierro și Negru, încep să cânte, ei uită de orice afectare gauchescă și abordează teme filosofice. Am putut verifica același fenomen ascultându-i pe cântăreții populari din mahalalele orașului Buenos Aires: aceștia din urmă evită versificația în limbajul plebeu sau argotic și încearcă să se exprime cât mai corect. Bineînțeles că nu reușesc, dar intenția lor este să facă din poezie ceva elevat; ceva distins, am putea spune cu un zâmbet.

Ideea că poezia argentiniană trebuie să aibă din belșug trăsături diferențiale argentiniene și culoare locală argentiniană mi se pare greșită. Dacă suntem întrebați ce carte este mai argentiniană, *Martín Fierro* sau sonetele din volumul *Urna* de Enrique Banchs, nu există niciun motiv ca să spunem că prima carte este mai argentiniană. Se va spune că în *Urna* lui Banchs nu găsim peisajul argentinian, topografia argentiniană, botanica argentiniană, zoologia argentiniană; totuși, există alte elemente argentiniene în *Urna.*

Îmi aduc aminte acum câteva versuri din *Urna* care par scrise pentru ca să nu se poată spune că este o carte argentiniană; sunt versurile care spun: „… strălucește/ pe-acoperiș și-n geam același soare. / Și tril răsună de privighetoare”.

Aici pare inevitabil să osândim versurile: „strălucește / pe-acoperiș și-n geam același soare”. Enrique Banchs a scris aceste versuri într-o suburbie din Buenos Aires, iar în suburbiile din Buenos Aires nu există acoperișuri, ci terase; „Răsună triluri de privighetoare”; privighetoarea este mai puțin o pasăre a realității și mai mult a literaturii, a tradiției grecești și germanice. Totuși, aș spune că în folosirea acestor imagini convenționale, în aceste acoperișuri și privighetori, care constituie o anomalie, nu

putem găsi, bineînțeles, nici arhitectura, nici ornitologia argentiniană, dar găsim în schimb pudoarea argentiniană, reticența argentiniană; faptul că Banchs, când vorbește despre marea durere care îl covârșește, când vorbește despre acea femeie care îl părăsise și lăsase pustie lumea pentru el, recurge la imagini străine și convenționale cum sunt acoperișul și privighetoarea, este extrem de grăitor: grăitor pentru pudoare, pentru neîncredere, pentru reticențele argentiniene; pentru dificultatea de a face confidențe, de a stabili o relație de intimitate.

Pe lângă aceasta, nu știu dacă mai este nevoie să spun că ideea că o literatură trebuie să se definească prin trăsăturile diferențiale ale țării care o produce este o idee relativ nouă; tot nouă și arbitrară este și ideea că scriitorii trebuie să caute teme în legătură cu țara lor. Fără a căuta situații extreme, cred că Racine nici măcar n-ar fi înțeles pe cineva care i-ar fi tăgăduit dreptul la titlul de poet francez pentru că tratase teme grecești și latine. Cred că Shakespeare ar fi fost uimit dacă i s-ar fi cerut să se mărginească la subiecte englezești, ori dacă i s-ar fi spus că, fiind englez, nu avea dreptul să scrie *Hamlet*, cu subiect scandinav, ori *Macbeth,* cu subiect scoțian. Cultul argentinian al culorii locale este un recent cult european pe care naționaliștii ar trebui să-l respingă pe motiv că este străin.

Am întâlnit zilele trecute o ciudată confirmare a faptului că ceea ce este cu adevărat neaoș se poate lipsi de culoare locală; am întâlnit această confirmare în *Istoria declinului și căderii Imperiului Roman* a lui Gibbon. El observă că în cartea arabă prin excelență, adică în *Coran,* nu există cămile; cred că, dacă ar exista vreo îndoială cu privire la autenticitatea *Coranului,* ar fi de ajuns această absență a cămilelor pentru a dovedi că este o carte arabă. A fost scrisă de Mahomed, iar Mahomed, ca arab, nu avea de ce să știe că aceste cămile erau în mod special arabe; pentru el pur și simplu făceau parte din realitate, nu avea nevoie

să le distingă în vreun fel; în schimb, un plăsmuitor, un turist, un naționalist arab, primul lucru pe care l-ar fi făcut ar fi fost să facă risipă de cămile, să pună caravane de cămile în fiecare pagină; dar Mohamed, ca arab, era liniștit; știa că putea să fie arab și fără cămile. Cred că noi, argentinienii, putem să semănăm cu Mahomed, putem să credem în posibilitatea de a fi argentinieni fără a face risipă de culoare locală.

Fie-mi îngăduit aici să fac o mărturisire, o mică mărturisire. Mulți ani, în cărți din fericire acum uitate, am încercat să surprind și să aștern pe hârtie savoarea, esența cartierelor mărginașe din Buenos Aires; firește, am folosit din belșug cuvinte cu circulație locală, nu m-am ferit de cuvinte cum ar fi cuțitari, milonga, zid de chirpici și altele, și am scris acele cărți vrednice de uitare și uitate; pe urmă, acum un an, am scris o povestire care se cheamă *Moartea și busola,* care este un soi de coșmar, un coșmar în care figurează elemente din Buenos Aires deformate de groaza coșmarului; mă gândesc la Paseo Colón și îl numesc în povestire Rue de Toulon, mă gândesc la conacul din Adroqué și îl numesc Triste-le-Roi: după ce am publicat această ficțiune, prietenii mi-au spus că în sfârșit găsiseră în ce scriam eu savoarea mahalalelor din Buenos Aires. Tocmai pentru că nu-mi propusesem să găsesc această savoare, fiindcă mă lăsasem în voia visului, am izbutit să fac, la capătul atâtor ani, ceea ce mai înainte încercasem zadarnic.

Acum vreau să vorbesc despre o operă pe drept celebră pe care o invocă de obicei naționaliștii. Mă refer la *Don Segundo Sombra* de Güiraldes. Naționaliștii ne spun că *Don Segundo Sombra* este tipul de carte națională. Dar dacă stabilim o comparație între *Don Segundo Sombra* și operele tradiției gauchești, primul lucru pe care îl observăm sunt deosebirile. *Don Segundo Sombra* este plin de metafore de un gen care nu are nicio legătură cu vorbirea țăranilor și seamănă foarte mult cu metaforele

cenaclurilor contemporane din Montmartre. Cât privește subiectul, povestirea, este ușor să ne dăm seama de influența povestirii *Kim* de Kipling, a cărei acțiune se petrece în India și care a fost scrisă, la rândul ei, sub influența lui *Huckleberry Finn* de Mark Twain, epopeea fluviului Mississippi. Făcând această observație nu vreau să știrbesc valoarea lui *Don Segundo Sombra;* dimpotrivă, vreau să subliniez faptul că, pentru ca noi să avem această carte, a fost nevoie ca Güiraldes să-și aducă aminte de tehnica poetică a cenaclurilor franțuzești din timpul său și de opera lui Kipling pe care o citise cu mulți ani în urmă; cu alte cuvinte, a fost nevoie de Kipling și de Mark Twain și de metaforele poeților francezi pentru ca să existe această carte argentiniană, această carte care nu este mai puțin argentiniană, repet, din pricină că a acceptat asemenea influențe.

Vreau să semnalez și alte contradicții: naționaliștii se prefac că venerează capacitățile minții argentiniene, dar vor să limiteze exercițiul poetic al acestei minți la câteva sărmane teme locale, de parcă noi, argentinienii, n-am putea să vorbim decât despre mahalale și conace boierești, și nu despre univers.

Să trecem la o altă soluție. Se spune că există o tradiție pe care noi, scriitorii argentinieni, trebuie să o acceptăm, și această tradiție este literatura spaniolă. Acest al doilea sfat este, desigur, mai puțin îngust decât primul, dar și el tinde să limiteze; i s-ar putea aduce multe obiecții, dar sunt de ajuns două. Prima este aceasta: istoria Argentinei poate fi definită fără îndoială ca o dorință de a ne îndepărta de Spania, ca o voluntară distanțare de Spania. Cea de a doua obiecție este următoarea: la noi prețuirea literaturii spaniole, o prețuire pe care eu personal o împărtășesc, este de obicei un gust dobândit. De multe ori mi s-a întâmplat să împrumut, unor persoane fără vreo pregătire literară specială, opere franțuzești și englezești, și aceste cărți au plăcut de îndată, fără efort. În schimb,

când i-am îndemnat pe prietenii mei să citească opere spaniole, am observat că acele cărți izbuteau anevoie să le placă fără o pregătire specială; de aceea cred că faptul că unii scriitori argentinieni importanți scriu la fel cu cei spanioli este mai puțin mărturia unei capacități moștenite și mai curând o dovada a versatilității argentiniene.

Ajung la a treia opinie pe care am citit-o nu de mult. Despre scriitori argentinieni și tradiție, și care m-a uimit peste măsură. Se susține că noi, argentinienii, suntem desprinși de trecut; că a existat un soi de soluție de continuitate între noi și Europa. Potrivit acestei neobișnuite opinii, noi, argentinienii, suntem ca în primele zile ale creației; faptul că ne căutăm teme și procedee în Europa este o iluzie, o eroare; trebuie să înțelegem că suntem profund singuri și nu putem să ne jucăm de-a europenii.

Această opinie nu se pare fără temei. Înțeleg că mulți o acceptă, fiindcă această declarație a singurătății noastre, a pierzaniei noastre, a caracterului nostru primitiv are, ca în existențialism, farmecul patetismului. Multe persoane pot accepta această opinie, fiindcă după ce o acceptă se simt singure, nemângâiate și, într-un anumit fel, interesante. Totuși, am observat că în țara noastră, tocmai pentru că este o țara nouă, există un sentiment puternic al timpului. Tot ce s-a întâmplat în Europa, dramaticele evenimente din ultimii ani au avut un ecou profund aici. Faptul că un om este adeptul franchiștilor sau al republicanilor în timpul războiului civil spaniol, ori este adeptul naziștilor sau aliaților, a dus în multe cazuri la încăierări și disensiuni foarte grave. Acest lucru nu s-ar întâmpla dacă am fi rupți de Europa. Cât privește istoria Argentinei, cred că noi toți o simțim profund; și este firesc să o simțim, fiindcă este, prin cronologie și sânge, foarte aproape de noi; numele, bătăliile războiului civil, războiul de independență, totul este, în timp și în tradițiile de familie, foarte aproape de noi.

Care este tradiția argentiniană? Cred că putem răspunde cu ușurință și că nu există nicio problemă în această întrebare. Cred că tradiția noastră este toată cultura occidentală și mai cred că avem dreptul la această tradiție, mai mult decât pot avea locuitorii uneia sau alteia dintre națiunile occidentale. Îmi aduc aminte aici de un eseu al lui Thorstein Veblen, sociolog nord-american, despre preeminența evreilor în cultura occidentală. Se întreabă dacă această preeminență ne îngăduie să presupunem că evreii ar avea o superioritate înnăscută și răspunde că nu: zice că ei se remarcă în cadrul culturii occidentale fiindcă acționează înăuntrul ei și în același timp nu se simt legați de ea printr-un devotament special; „de aceea - spune el - unui evreu întotdeauna îi va fi mai ușor decât unui occidental ne-evreu să inoveze în cultura occidentală”; și același lucru îl putem spune despre irlandezi în cadrul culturii din Anglia. Fiind vorba despre irlandezi, nu avem de ce să presupunem că puzderia de nume irlandeze în literatura și filosofia din Marea Britanie se datorează unei preeminențe rasiale, fiindcă mulți dintre acești irlandezi iluștri (Shaw, Berkeley, Swift) au fost descendenți ai unor familii englezești, oameni care nu aveau sânge celtic; totuși, pentru ei a fost de ajuns faptul că se simțeau irlandezi, distincți, pentru a inova în cadrul culturii engleze. Cred că noi, argentinienii, și sud-americanii în general, ne aflăm într-o situație asemănătoare: putem utiliza toate temele europene, și o facem, fără superstiții, cu o ireverență care poate avea, și chiar a început să aibă, consecințe fericite.

Aceasta nu vrea să spună că toate experimentele argentiniene sunt la fel de fericite; cred că această problemă a tradiției și a specificului argentinian este pur și simplu o formă contemporană și trecătoare a veșnicei probleme a determinismului. Dacă urmează să ating masa cu una dintre mâinile mele și mă întreb: o voi atinge cu mâna stângă sau cu mâna dreaptă?; și pe urmă, dacă o

ating cu mâna dreaptă, determiniștii vor spune că eu nu puteam să acționez altfel și că toată istoria anterioară a universului mă obliga să o ating cu mâna dreaptă, iar a o atinge cu mâna stângă ar fi fost un miracol. Totuși, dacă aș fi atins-o cu mâna stângă, mi-ar fi spus același lucru: că fusesem obligat să o ating cu mâna aceea. La fel se petrec lucrurile cu temele și procedeele literare. Tot ce facem în chip fericit noi, scriitorii argentinieni, va aparține tradiției argentiniene, în același mod în care faptul de a trata teme italienești aparține tradiției Angliei prin operele lui Chaucer și Shakespeare.

Cred, de asemenea, că toate aceste discuții prealabile despre proiectele de execuție literară au la bază eroarea de a presupune că intențiile și proiectele au foarte mare importanță. Să luăm cazul lui Kipling: Kipling și-a închinat viața scrisului în funcție de anumite idealuri politice, a vrut să facă din opera lui un instrument de propagandă și, totuși, la sfârșitul vieții, a trebuit să admită că adevărata esență a operei unui scriitor este de obicei ignorată de el; și a amintit cazul lui Swift care, când a scris *Călătoriile lui Gulliver*, a vrut să depună o mărturie împotriva omenirii și a lăsat totuși o carte pentru copii. Platon a spus că poeții sunt copiștii unei divinități, care îi însuflețește împotriva voinței lor, împotriva intențiilor lor, așa cum magnetul însuflețește pilitura de fier.

De aceea repet că nu trebuie să ne temem și că e necesar să credem că patrimoniul nostru este universul; să încercăm toate temele; nu putem să ne mărginim la specificul argentinian pentru a fi argentinieni, fiindcă, una din două: ori a fi argentinian este o fatalitate, și în acest caz vom fi oricum argentinieni, ori este o simplă afectare, o mască.

Cred că dacă ne lăsăm pradă acelui vis voluntar care se numește creația artistică, vom fi argentinieni și, totodată, vom fi scriitori buni sau acceptabili.

Trad. A. I.

NOTE

H.G. WELLS ȘI PARABOLELE:
The Croquet Player. *Star Begotten.*

Anul acesta, Wells a publicat două cărți. Prima - *The Croquet Player* - descrie o regiune pestilențială de mlaștini cufundate în ceață în care încep să se petreacă lucruri îngrozitoare; până la urmă înțelegem că această regiune este întreaga planetă. Cealaltă - *Star Begotten* - prezintă o binevoitoare conspirație a locuitorilor de pe Marte pentru a regenera omenirea prin intermediul emisiunilor de raze cosmice. Cultura noastră este amenințată de o renaștere monstruoasă a stupidității și a cruzimii - iată ce vrea să spună prima: cultura noastră poate fi înnoită de o generație puțin diferită - șoptește cealaltă. Cele două cărți sunt două parabole, amândouă pun pe tapet vechea dispută a alegoriilor și simbolurilor.

Toți tindem să credem că interpretarea epuizează simbolurile. Nimic mai fals. Caut un exemplu elementar: acela pe care ni-l oferă o ghicitoare. Nimeni nu ignoră faptul că Edip este întrebat de Sfinxul teban: „Ce animal are patru picioare în zori, două la amiază și trei în amurg?” Nimeni nu ignoră nici faptul că Edip a răspuns că este omul. Care dintre noi nu percepe imediat că simpla idee de *om* este inferioară magicului animal pe care îl lasă să se întrezărească întrebarea, și că omul obișnuit nu poate fi asimilat cu acest monstru variabil și hodorog, nici șaptezeci de ani cu o zi, nici bastonul purtat de bătrâni cu un al treilea picior? Această natură plurală este caracteristică tuturor simbolurilor. Alegoriile, de exemplu, propun cititorului o dublă sau triplă intuiție, nu niște figuri

care pot fi schimbate pe substantive abstracte. „Caracterele alegorice - observă pe drept cuvânt De Quincey (*Writings*, vol. XI, p. 199) - ocupă un loc intermediar între realitățile absolute ale vieții omenești și purele abstracțiuni ale înțelegerii logice”. Flămânda și costeliva lupoaică din primul cânt al *Divina Comedii* nu este o emblemă sau literă a avariției: este o lupoaică și este totodată și avariția, ca în vise. Să nu fim prea neîncrezători în această duplicitate; pentru mistici lumea concretă nu este decât un sistem de simboluri...

Din cele de mai sus îndrăznesc să desprind faptul că este absurd să reducem o poveste la morala ei, o parabolă la simpla ei intenție, o „formă” la „fondul” ei. (Schopenhauer a observat mai demult că publicul este foarte rareori atent la formă și este întotdeauna atent la conținut.) În *The Croquet Player* există o formă pe care o putem osândi ori aproba, dar nu și tăgădui; povestirea *Star Begotten*, în schimb, este complet amorfă. O serie de discuții zadarnice epuizează volumul. Subiectul - inexorabila schimbare a speciei umane prin acțiunea razelor cosmice - nu a prins viață; protagoniștii abia dacă apucă să discute posibilitatea lui. Efectul este foarte puțin stimulator. Ce păcat că lui Wells nu i-a trecut prin minte să scrie cu adevărat această carte! își spune cititorul cu părere de rău. Dorința lui este îndreptățită; subiectul cerea un Wells diferit de posesorul unui dar al conversației energice și vagi din *World of William Clissold* și din imprudentele enciclopedii. Îl cerea pe celălalt, pe vechiul povestitor de miracole atroce; cel din povestea călătorului care aduce din viitor o floare ofilită, cel din povestea oamenilor înspăimântători care fornăie în puterea nopții un crez servil, cel din povestea trădătorului care a fugit de lună.

EDWARD KASNER AND JAMES NEWMAN:
Mathematics and the Imagination (Simon and Schuster)

Făcând ordine în bibliotecă, văd cu uimire că operele pe care le-am recitit cel mai des și le-am înnegrit cu note manuscrise sunt *Dicționarul filosofic* de Mauthner, *Istoria biografică a filosofiei* de Lewis, *Istoria războiului din 1914-1918* de Liddell Hart, *Viața lui Samuel Johnson* de Boswell și psihologia lui Gustav Spiller, *The Mind of Man,* 1902. La acest catalog eterogen (care nu exclude opere ce sunt poate simple obiceiuri, cum este opera lui G.H. Lewis) prevăd că anii vor adăuga această carte extrem de plăcută.

Cele patru sute de pagini ale sale inventariază cu claritate imediatele și accesibilele farmece ale matematicii, cele pe care până și un simplu om de litere le poate înțelege sau își închipuie că le înțelege: neîncetata hartă a lui Brouwer, a patra dimensiune pe care a întrezărit-o More și susține că a intuit-o Howard Hinton, ușor obscena bandă a lui Moebius, rudimentele teoriei numerelor transfinite, cele opt paradoxuri ale lui Zenon, liniile paralele ale lui Desargues care se întretaie la infinit, notarea binară pe care Leibniz a descoperit-o în diagramele din *I King,* frumoasa demonstrație euclidiană a infinității siderale a numerelor prime, problema turnului din Hanoi, ilogismul dilematic sau bicorn.

Pentru acesta din urmă, cu care s-au jucat grecii (Democrit jură că abderitanii sunt mincinoși; dar Democrit este abderitan: prin urmare Democrit minte; prin urmare nu este adevărat că abderitanii sunt mincinoși; prin urmare Democrit nu minte; prin urmare este adevărat că abderitanii sunt mincinoși; prin urmare Democrit minte; prin urmare…), există nenumărate versiuni care nu sunt diferite ca metodă, ci doar ca protagoniști și situații concrete. Aulus Gelius (*Nopți atice*, cartea a cincea, capitolul X) recurge la un orator și la ucenicul său; Luis Barahona de Soto (*Angelica*, cântul XI), la doi sclavi; Miguel de Cervantes *(Don Quijote*, partea a doua, capitolul LI), la un râu, la un pod și la o spânzurătoare; Jeremy Taylor, într-una din predicile lui, la un om care a visat un

glas ce îi revelează faptul că toate visele sunt zadarnice; Bertrand Russell (*Introduction to Mathematical Philosophy*, p. 136), la mulțimea tuturor mulțimilor care nu se includ pe ele însele.

La aceste perplexități ilustre, îndrăznesc să adaug încă una:

În Sumatra, cineva vrea să ia doctoratul în vrăjitorie. Vrăjitorul examinator îl întreabă dacă va fi respins sau admis. Candidatul răspunde că va fi respins... Se poate prevedea o continuare infinită.

GERALD HEARD:
Pain, Sex and Time (Cassell)

La începutul anului 1896, Bernard Shaw a înțeles că în ființa lui Friedrich Nietzsche era un academician inept, stingherit de cultul superstițios al Renașterii și clasicilor *(Our Theatres in the Nineties,* vol. II, p. 94). Lucrul care nu poate fi respins este că Nietzsche, pentru a comunica veacului lui Darwin ipoteza lui evoluționistă a Supraomului, a făcut-o într-o carte chinuită, care este o parodie lipsită de grație a tuturor *Sacred Books of the East.* Nu a riscat nici un singur cuvânt despre anatomia sau psihologia viitoarei specii biologice: s-a mărginit la moralitatea ei, pe care a identificat-o (temător de prezent și de viitor) cu aceea a lui Cezar Borgia și a vikingilor[31].

[31] Cândva (*Istoria eternității)* am încercat să enumăr sau să adun laolaltă toate mărturiile despre doctrina Eternei Reîntoarceri anterioare lui Nietzsche. Acest proiect zadarnic depășește posibilitățile limitate ale erudiției mele și ale vieții omenești. La mărturiile inventariate acolo fie-mi îngăduit să adaug, deocamdată, pe aceea a Părintelui Feijoo (*Teatrul critic universal*, vol. IV, discursul XII). Acesta, asemenea lui Sir Thomas Brown, atribuie această doctrină lui Platon. O formulează astfel: „Unul dintre delirurile lui Platon a fost acela că, după ce se închide cercul anului *magnus* (așa numește acel interval de timp în care toate astrele, după nenumărate rotații, trebuie să revină în aceeași poziție și ordine pe care au avut-o înainte), urmează a se înnoi toate lucrurile: adică, urmează să apară din nou pe

Heard corectează, în felul său, neglijențele și omisiunile lui Zarathustra. Literalmente, stilul de care dispune este cum nu se poate mai stângaci; la o lectură grăbită este mai acceptabil. Nu crede într-o supraumanitate, dar anunță o vastă evoluție a facultăților umane. Această evoluție mintală nu are nevoie de veacuri: există în om o neobosită rezervă de energie nervoasă, care îi îngăduie să aibă o activitate sexuală permanentă, spre deosebire de celelalte specii, a căror sexualitate este periodică. „Istoria omului - scrie Heard - face parte din istoria naturală. Istoria umană este biologie, accelerată psihologic".

Posibilitatea unei evoluții ulterioare a conștiinței noastre despre timp este poate tema fundamentală a acestei cărți. Heard este de părere că animalele sunt complet lipsite de această conștiință și că viața lor discontinuă și organică este o pură actualitate. Această ipoteză este veche; Seneca o formulase în ultima dintre epistolele către Luciliu: *Animalibus tantum, quod brevissimum est in transcurso datum, praesens*... Este de asemenea prezentă din belșug

---

scena lumii aceiași actori, care să joace aceleași scene, căpătând astfel o nouă existență oameni, necuvântătoare, plante și pietre; în sfârșit, tot ce a fost însuflețit ori neînsuflețit în veacurile anterioare, pentru ca să se repete o dată cu ele aceleași mișcări, aceleași evenimente, aceleași jocuri ale norocului pe care le-au săvârșit în prima lor existență". Sunt cuvinte scrise în 1730: le repetă în volumul al LVI-Iea din Biblioteca Autorilor Spanioli. Exprimă limpede justificarea *astrologică* a Reîntoarcerii.

În *Thimaios.* Platon afirmă că cele șapte planete, după ce își vor echilibra diferitele lor viteze, se vor întoarce la punctul inițial de plecare, dar el nu desprinde din acest vast circuit o repetare întocmai a istoriei. Totuși, Lucilio Vanini declară: „Din nou Ahile se va duce la Troia: vor renaște ceremoniile și religiile: istoria umană se repetă: nu există nimic acum care să nu fi fost: ce a fost va mai fi: dar toate acestea în general, nu (cum afirmă Platon) în particular". Aceste rânduri au fost scrise în 1616: le citează Burton în secțiunea a patra din partea a treia a cărții *The Anatomy of Melancholy.* Francis Bacon *(Essay,* LVIII, 1625) admite că, după împlinirea anului platonic, astrele vor produce aceleași efecte generice, dar neagă puterea lor de a face să se repete aceiași indivizi.

la el literatura teozofică. Rudolf Steiner compară starea inertă a mineralelor cu cadavrele; viața silențioasă a plantelor, cu oamenii ce dorm; momentele de atenție ale animalului, cu visătorul absent care are vise incoerente. În volumul al treilea al admirabilei sale opere *Woerterbuch der Philosophie*, Fritz Mauthner observă: „se pare că animalele nu au decât obscure presentimente ale succesiunii temporale și ale duratei. În schimb, omul, când pe deasupra este și un psiholog al noii școli, poate deosebi în timp două impresii care să nu fie despărțite decât de 1/500 dintr-o secundă". Într-o carte postumă de Guyau - *La Genèse de l'Idée de Temps*, 1890 - există două sau trei pasaje asemănătoare. Uspenski (*Tertium Organum*, capitolul IX) abordează problema cu destulă elocință; afirmă că lumea animalelor este bidimensională și că ele sunt incapabile să conceapă o sferă sau un cub. Orice unghi este pentru ele o mișcare, un eveniment în timp… Asemenea lui Edward Carpenter, Leadbeater și Dunne, Uspenski profetizează că mințile noastre se pot lipsi de timpul liniar, succesiv, și că vor intui universul într-un chip angelic: *sub specie aeternitatis.*

La aceeași concluzie ajunge Heard, într-un limbaj uneori contaminat de *patois* psihiatric și sociologic. Ajunge, sau cred că ajunge. În primul capitol al cărții sale afirmă existența unui timp imobil pe care noi, oamenii, îl străbatem. Nu știu dacă acest verdict memorabil este o simplă negație metafizică a timpului cosmic, uniform, al lui Newton, sau dacă literalmente afirmă coexistența trecutului, prezentului și viitorului. În ultimul caz (ar spune Dunne), timpul imobil degenerează în spațiu și mișcarea noastră de translație reclamă *alt* timp…

Că, într-un fel sau altul, percepția timpului evoluează, nu mi se pare neverosimil și este, poate, inevitabil. Că această evoluție poate fi foarte bruscă mi se pare o afirmație gratuită a autorului, un stimul artificial.

GILBERT WATERHOUSE:
A Short History of German Literature
(Methuen, London, 1943)

Având tot atât de puține trăsături comune cu Laplace (care a susținut posibilitatea de a concentra într-o singură formulă toate faptele ce vor fi, sunt și au fost), ca și cu invers paradoxalul Ricardo Rojas (a cărui istorie a literaturii argentiniene este mai întinsă decât literatura argentiniană), domnul Gilbert Waterhouse a redactat, în o sută patruzeci de pagini, o istorie nu tocmai neadecvată a literaturii germane. Examinarea acestui manual nu incită nici la insultă, nici la ditiramb; cel mai evident defect al ei, și poate inevitabil, este acela pe care De Quincey îl reproșează judecăților critice germane: omisiunea exemplelor ilustrative. La fel de puțin generos este gestul de a acorda exact un *rând* multiplului Novalis și de a abuza de acest rând pentru a-l face să figureze într-un catalog subaltern de romancieri al căror model a fost *Wilhelm Meister.* (Novalis a condamnat romanul *Wilhelm Meister;* Novalis face despre Goethe o apreciere memorabilă: „Este un poet practic. Este, în operele lui, ceea ce în negustorie sunt englezii: îngrijit, simplu, comod, rezistent”.) Tradiționala excludere a lui Schopenhauer și Fritz Mauthner mă revoltă, dar nu mă mai surprinde: oroarea de cuvântul *filosofie* îi împiedică pe critici să recunoască în opere precum *Woerterbuch* și *Parerga und Paralipomena* cele mai inepuizabile și agreabile cărți de eseuri ale literaturii germane.

Germanii par incapabili să acționeze fără o anumită ucenicie halucinatorie: pot să poarte bătălii victorioase ori să redacteze lâncede și nesfârșite romane, dar numai cu condiția de a se crede „arieni puri”, sau vikingi maltratați de evrei, sau actori din *Germania* lui Tacit. (Despre această neobișnuită speranță retrospectivă Friederich Nietzsche a făcut următoarea apreciere: „Toți germanii autentici au

emigrat; Germania de astăzi este un avanpost al slavilor și pregătește drumul pentru rusificarea Europei". Un răspuns asemănător merită spaniolii, care se proclamă nepoți ai conchistadorilor Americii: nepoții suntem noi, sud-americanii; ei sunt nepoți de unchi…). Se știe că zeii au negat germanilor frumusețea spontană. Această privațiune definește caracterul tragic al cultului germanilor pentru Shakespeare, care într-un anumit fel seamănă cu o iubire nefericită. Germanul (Lessing, Herder, Goethe, Novalis, Schiller, Schopenhauer, Nietzsche, Stefan George…) simte cu o adeziune de misterioasă intimitate lumea lui Shakespeare și în același timp se știe incapabil să creeze cu atâta însuflețire și inocență, delicată fericire și neglijentă strălucire. *Unser Shakespeare* - „Shakespeare al nostru", spun, sau au spus, germanii, dar se știu hărăziți unei arte de o natură diferită: arta de simboluri premeditate ori de teze polemice. Nu poți parcurge o carte cum este aceea a lui Gundolf - *Shakespeare und der deutsche Geist* - sau aceea a lui Pascal - *William Shakespeare in Germany* - fără a percepe această nostalgie sau discordie a inteligenței germane, această tragedie seculară al cărei actor nu este un om, ci sunt multe generații de oameni.

Oamenii din alte țări pot fi cruzi cu neglijență, eventual eroici; germanii au nevoie de seminarii de abnegație, de etici ale infamiei.

Dintre istoriile scurte ale literaturii germane, cea mai bună, după știința mea, este aceea a lui Karl Heinemann, publicată de Kroener; cea mai greoaie și pe cât posibil de evitat este a lui Max Koch, anulată de superstiții patriotice și imprudent publicată în limba spaniolă de o editură catalană.

LESLIE D. WEATHERHEAD:
After Death (The Epworth Press London, 1942)

Am alcătuit cândva o antologie a literaturii fantastice Admit că această operă este una dintre puținele pe care un al doilea Noe ar trebui să le salveze de la un al doilea potop, dar denunț vinovata omisiune a nebănuiților și marilor maeștri ai genului: Parmenide, Platon, John Scott Erigen, Albert cel Mare, Spinoza, Leibniz, Kant, Francis Bradley. Într-adevăr, ce sunt minunile lui Wells sau Edgar Allan Poe - o floare care ne este adusă din viitor, un mort supus la hipnoză - confruntate cu inventarea lui Dumnezeu, cu laborioasa teorie a unei ființe care, într-un anumit fel, este trei și care dăinuie solitar *în afara timpului!* Ce este piatra bezoar față de armonia prestabilită, ce este universul față de Sfânta Treime, cine este Lucius Apuleyus față de multiplicatorii lui Buddha Marelui Vehicul, ce sunt toate nopțile Șeherezadei pe lângă un argument al lui Berkeley? Am venerat treptata invenție a lui Dumnezeu; de asemenea, Infernul și Cerul (o răsplată nemuritoare, o pedeapsă nemuritoare) sunt admirabile și curioase țeluri ale închipuirii oamenilor.

Teologii definesc cerul ca un loc de nesfârșită slavă și fericire și observă că acest loc nu este menit chinurilor infernale. Capitolul al patrulea al acestei cărți tăgăduiește pe buna dreptate această împărțire. Ajunge la concluzia că Infernul și Cerul nu sunt locuri topografice, ci stări extreme ale sufletului. Concordă întru totul cu André Gide (*Journal*, p. 677), care vorbește de un Infern imanent, pe care îl exprimă cu mult înainte un vers al lui Milton: *Which way I fly is Hell; myself am Hell;* se potrivește în parte cu Swedenborg, ale cărui suflete iremediabil pierdute preferă cavernele și mlaștinile în locul strălucirii insuportabile a Cerului. Weatherhead propune teza unei singure lumi eterogene, alternativ infernale și paradiziace, după capacitatea sufletelor.

Pentru aproape toți oamenii, ideea de Cer și ideea de fericire sunt inseparabile. În ultimul deceniu al veacului al XIX-lea, Butler și-a închipuit, totuși, un cer în care toate

lucrurile ajung la o ușoară frustrare (fiindcă nimeni nu poate suporta o fericire totală) și un Infern corelativ, în care ar lipsi orice stimul neplăcut, în afară de acelea care interzic visul. Bernard Shaw, în 1902, a instalat în infern iluziile erotismului, abnegației, gloriei și dragostei curate și nepieritoare, iar în Cer, înțelegerea realității (*Man and Superman*, actul al treilea). Weatherhead este un scriitor mediocru și aproape inexistent, stimulat de lecturi evlavioase, dar el intuiește că urmărirea directă a unei pure și perpetue fericiri nu ar fi mai puțin derizorie dincolo de moarte decât dincoace. Scrie: „Concepția cea mai înaltă despre experiențele plăcute pe care le-am numit Cer este aceea de a sluji: este participarea deplină și liberă la lucrarea lui Hristos. Aceasta s-ar putea petrece cu alte spirite, poate în altă lume; și - cine știe? - s-ar putea să contribuim la mântuirea lumii noastre". În alt capitol afirmă: „Durerea Cerului este intensă, deoarece cu cât suntem mai evoluați în această lume, cu atât mai mult ne putem împărtăși pe lumea cealaltă de viața lui Dumnezeu. Iar viața lui Dumnezeu este dureroasă. În inima lui se află păcatele, chinurile și toată suferința lumii. Cât timp rămâne un singur păcătos în univers, nu va fi fericire în cer". (Origen, care afirmă că va avea loc o reconciliere finală a Creatorului cu toate creaturile sale, inclusiv cu diavolul, a visat mai de mult acest vis.)

Nu știu ce părere va avea cititorul despre aceste ipoteze semiteozofice. Catolicii (a se citi, catolicii argentinieni) cred în lumea de apoi, dar am observat că nu se interesează de ea. Cu mine se întâmplă tocmai invers; mă interesează, dar nu cred în ea.

M. DAVIDSON:
The Free Will Controversy (Watts, London, 1943)

Acest volum vrea să fie o istorie a vastei polemici seculare dintre determiniști și adepții liberului arbitru. Nu

este, însă, sau este doar într-o măsură foarte mică, din pricina metodei greșite pe care a folosit-o autorul. Se limitează să expună diversele sisteme filosofice și să fixeze doctrina fiecăruia cu privire la problema în discuție. Metoda este greșită sau insuficientă, fiindcă este vorba despre o problemă specială, pentru care cele mai interesante discuții trebuie căutate în texte speciale, nu în vreun paragraf al operelor consacrate. Din câte știu, aceste texte sunt eseul *The Dilemma of Determinism* de James, cartea a cincea din opera *De Consolatione Philosophiae* de Boetius și tratatele *De divinatione* și *De fato* de Cicero.

Cea mai veche dintre formele determinismului este astrologia judiciară. Așa crede Davidson și îi închină primele capitole ale cărții. Descrie influența planetelor, dar nu expune cu destulă claritate doctrina stoică a prevestirilor, potrivit căreia, dat fiind că universul alcătuiește un tot, fiecare dintre părțile lui prefigurează (măcar într-un mod tainic) istoria celorlalte. „Tot ce se întâmplă este un semn al unui lucru care se va întâmplă”, a spus Seneca (*Naturales quaestiones,* II, 32). Cicero explicase mai de mult: „Stoicii nu admit ca zeii să intervină în fiecare cută a ficatului sau în fiecare tril de pasăre, lucru nevrednic, zic ei, de divina maiestate și inadmisibil sub toate aspectele; susținând, dimpotrivă, că lumea este orânduită în felul acesta de la început, că anumite evenimente sunt precedate de anumite semne, pe care ni le arată măruntaiele păsărilor, fulgerele, minunile, astrele, visele și furia profetică… Cum totul se petrece prin voia sorții, dacă ar exista un muritor al cărui spirit ar putea să cuprindă înlănțuirea generală a cauzelor, ar fi infailibil, deoarece cineva care cunoaște cauzele tuturor evenimentelor viitoare prevede cu necesitate viitorul”. Aproape două mii de ani după aceea, marchizul de Laplace s-a jucat cu posibilitatea de a concentra într-o singură formulă matematică toate faptele care alcătuiesc o clipă a

lumii, pentru ca apoi să extragă din această formulă tot viitorul și tot trecutul.

Davidson îl omite pe Cicero; îl omite și pe decapitatul Boetius. Acestuia teologii îi datorează, totuși, cea mai elegantă dintre reconcilierile liberului arbitru al omului cu pronia cerească. Ce liber arbitru avem noi, dacă Dumnezeu, înainte de a aprinde stelele, cunoștea toate faptele noastre, precum și cele mai ascunse gânduri? Boetius notează cu pătrundere că servitutea noastră se datorează împrejurării că Dumnezeu știe dinainte cum vom acționa. În cazul în care cunoașterea divină ar fi contemporană cu faptele și nu anterioară lor, n-am simți că liberul nostru arbitru este anulat. Ne deprimă faptul că viitorul nostru este dinainte în mintea Cuiva, cu o prioritate minuțioasă. După ce elucidează acest aspect, Boetius ne amintește că pentru Dumnezeu, a cărui esență este veșnicia, nu există înainte și după, de vreme ce diversitatea de locuri și succesiunea timpurilor este una și simultană pentru El. Dumnezeu nu prevede viitorul meu; viitorul meu este una dintre părțile timpului unic al lui Dumnezeu, care este nemișcătorul prezent. (Boetius, dezvoltând acest argument, dă cuvântului *providență* valoarea etimologică de *previziune*; aici este amăgirea, fiindcă providența, așa cum spun și dicționarele, nu se mărginește să prevadă faptele, le și ordonează.)

L-am menționat pe James, în chip surprinzător ignorat de Davidson, care consacră un misterios capitol unei discuții cu Haeckel. Determiniștii tăgăduiesc faptul că ar exista în cosmos un singur eveniment posibil, *id est*, un eveniment care s-a putut petrece sau nu; James presupune că universul are un plan general, dar că detaliile mărunte ale acestui plan rămân în seama actorilor[32].

Care sunt detaliile mărunte pentru Dumnezeu? ne putem întreba. Durerea fizică? Destinele individuale? Etica? Este

[32] Principiul lui Heisenberg - vorbesc cu teamă și cu ignoranță - nu pare ostil acestei presupuneri.

verosimil să fie astfel.

DESPRE DUBLAJ

Posibilitățile artei combinatorii nu sunt infinite, dar sunt de obicei înspăimântătoare. Grecii au zămislit himera, monstru cu cap de leu, cu cap de balaur, cu cap de capră; teologii din veacul al II-lea, Sfânta Treime, în care se contopesc Tatăl, Fiul și Sfântul Duh; zoologii chinezi, *ti-yiang*, pasăre supranaturală și roșcată, cu șase picioare și patru aripi, dar fără chip și fără ochi; geometrii din veacul al XIX-lea, hipercubul, figura cu patru dimensiuni, care cuprinde un număr nesfârșit de cuburi și este mărginită de opt cuburi și douăzeci și patru de pătrate. Hollywood-ul îmbogățește până la urmă acest zadarnic muzeu teratologic; prin intermediul unui artificiu malign care se numește *dublaj*, propune monștri care combină trăsăturile ilustre ale Gretei Garbo cu glasul Aldonzei Lorenzo. Cum să nu ne manifestăm admirația față de această minune anevoioasă, față de aceste laborioase anomalii fonetico-vizuale?

Cei care apără dublajul vor socoti (poate) că obiecțiile care i se pot aduce se potrivesc, de asemenea, oricărui alt exemplu de traducere. Acest argument ignoră, ori eludează, defectul central: procedeul altoirii altui glas și altui limbaj. Glasul lui Hepburn sau Garbo nu este întâmplător; este, pentru ceilalți, unul din atributele care le definesc. Se cuvine să amintim de asemenea că mimica limbii engleze nu este la fel cu aceea a spaniolei[33].

Aud spunându-se că în provincie dublajul a plăcut. Este vorba de un simplu argument de autoritate: până nu se vor publica silogismele unor *connaisseurs* din Chilecito sau din

[33] Mulți spectatori se întreabă: dacă există uzurpare de glasuri, de ce să nu existe și uzurpare de figuri? Când va fi desăvârșit sistemul? Când o vom vedea direct pe Juana González, în rolul Cretei Garbo, în rolul reginei Cristina a Suediei?

Chivilcoy, eu, cel puțin, nu mă voi lăsa intimidat. Mai aud spunându-se că dublajul este plăcut, sau acceptabil, pentru cei care nu știu englezește. În ce mă privește, cunoașterea limbii engleze este mai puțin totală decât necunoașterea limbii ruse; cu toate acestea, nu m-aș resemna să revăd *Alexander Nevski* în altă limbă decât cea de origine și l-aș vedea cu fervoare, pentru a noua sau a zecea oară, dacă s-ar da versiunea originală sau una pe care eu s-o cred cea originală. Acest lucru este important: mai rea decât dublajul, mai rea decât substituția pe care o presupune dublajul, este conștiința generală a substituirii, a unei înșelăciuni.

Nu există adept al dublajului care să nu ajungă să invoce predestinarea și determinismul. Jură că acest expedient este rodul unei evoluții implacabile și că în curând vom putea alege între a vedea filme dublate și a nu mai vedea filme. Dată fiind decăderea mondială a cinematografului (abia corectată de câte o excepție solitară cum ar fi *Masca lui Demetrio*), a doua posibilitate a acestei alternative nu este dureroasă. Recente producții hilare - mă gândesc la *Jurnalul unui nazist*, producție Mosfilm, și la *Povestea doctorului Wassell*, producție hollywoodiană - ne îndeamnă să o considerăm un soi de paradis negativ. *Sight-seeing is the art of disappointment,* suna o însemnare a lui Stevenson; această definiție se potrivește cinematografului și, cu o regretabilă frecvență, necontenitului exercițiu ce nu suferă amânare și care se cheamă viață.

DR. JEKYLL ȘI EDWARD HYDE, TRANSFORMAȚI

Hollywood, pentru a treia oară, l-a defăimat pe Robert Louis Stevenson. Această defăimare se intitulează *Omul și bestia:* a săvârșit-o Victor Fleming, care repetă cu nefastă fidelitate erorile estetice și morale ale versiunii (ale perversiunii) lui Mamoulian. Încep cu ultimele, cele morale. În romanul din 1886, doctorul Jekyll este

moralmente dual, cum sunt toți oamenii, pe când ipostaza lui - Edward Hyde - este un ticălos fără putință de îndreptare; în filmul din 1941, doctorul Jekyll este un tânăr patolog care exercită castitatea, pe când ipostaza lui - Hyde - este un descreierat, cu trăsături de sadic și de acrobat. Binele, pentru gânditorii de la Hollywood, este logodna cu pudica și bogata Miss Lana Turner; Răul (care într-atâta i-a preocupat pe David Hume și pe ereticii din Alexandria) este coabitarea ilegală cu Fröker Ingrid Bergmann sau Miriam Hopkins. Este inutil să atragem atenția că Stevenson nu este câtuși de puțin vinovat de această limitare sau deformare a problemei. În capitolul final al operei, el dezvăluie defectele lui Jekyll: senzualitatea și ipocrizia; într-unul din *Ethical Studies* - din anul 1888 - vrea să enumere „toate manifestările spiritului într-adevăr diabolic” și propune această listă: „invidia, răutatea, minciuna, tăcerea meschină, adevărul calomnios, defăimarea, tirania măruntă, văicăreala ce înveninează viața de zi cu zi”. (Eu aș afirma că etica nu cuprinde faptele sexuale, dacă nu le molipsește de trădare, lăcomie ori vanitate.)

Structura filmului este și mai rudimentară decât teologia lui. În carte, identitatea lui Jekyll și Hyde constituie o surpriză: autorul o dezvăluie în finalul capitolului al nouălea. Povestirea alegorică lasă impresia că este o povestire polițistă; cititorul nu bănuiește că Hyde și Jekyll sunt una și aceeași persoană; însuși titlul ne face să credem că sunt două. Nimic mai simplu decât să transpui în limbaj cinematografic acest procedeu. Să ne închipuim o problemă polițistă oarecare: doi actori pe care publicul îi recunoaște figurează în structura operei (George Raft și Spencer Tracy, să spunem); pot să folosească cuvinte asemănătoare, pot să pomenească fapte ce presupun un trecut comun; când problema este indiscernabilă, unul dintre ei ia un drog magic și se transformă în celălalt. (Desigur, execuția corectă a acestui plan ar presupune

câteva adaptări fonetice: modificarea numelor protagoniștilor.) Mai civilizat decât mine, Victor Fleming a evitat orice uimire și orice mister: în scenele inițiale ale filmului, Spencer Tracy soarbe fără grabă versatila poșircă și se transformă în Spencer Tracy cu o altă perucă și trăsături negroide.

Dincolo de parabola dualistă a lui Stevenson și aproape de *Adunarea păsărilor* pe care a compus-o (în veacul al XII-lea al erei noastre) Farid ud-din Attar, putem să concepem un film panteist ale cărui numeroase personaje să se contopească la sfârșit într-unul singur, care este veșnic.

Trad. A. I.

ALTE INVESTIGĂRI (1952)

Traduceri de
IRINA DOGARU,
CRISTINA HĂULICĂ
și
ANDREI IONESCU

Prezentare

Apărut la douăzeci de ani după Discuții, *volumul* Otras inquisiciones (Alte investigări, *1952) cuprinde cele mai substanțiale pagini de critică ale lui Borges. Când va fi tradus în franceză, cinci ani mai târziu, cu titlul* Enquêtes *(cuvântul* inquisición *îi speria, desigur, pe laicii din Paris), va contribui în mod decisiv la consolidarea faimei scriitorului în Europa. Eseul cel mai vechi din acest volum a fost scris în 1937, ceea ce ne îngăduie să urmărim în continuitatea ei activitatea critică a lui Borges, concomitentă în acești ani cu marea creație narativă. Reunind articole scrise de-a lungul unei perioade de cincisprezece ani, volumul* Alte investigări *ne oferă o gamă foarte variată de teme și motive. Din capul locului se cuvine să amintim o particularitate pe care am constatat-o și în cazul volumului* Discuții, *și anume faptul că aceste teme și motive sunt întotdeauna borgesiene, cu alte cuvinte scriitorul nu face investigări decât în domeniile care prezintă pentru el un interes acut, legat de propria sa creație. Numeroasele pagini consacrate autorilor englezi și nord-americani nu i-au putut surprinde decât pe cititorii care nu cunoșteau formația engleză a scriitorului și nici faptul că pentru Borges intelectualul argentinian este moștenitorul de drept al întregii culturi a lumii și nu are nicidecum obligația de a se cantona în spațiul îngust al pampei și motivelor „gauchești". În ambianța naționalismului peronist din anii aceia, însă, nu au lipsit acuzațiile de „snobism angloman" și indiferență la problemele sociale specific naționale adresate scriitorului care se opunea curajos formelor dictatoriale de guvernare. Unele rezerve în acest sens s-au exprimat și în Europa anilor postbelici, față de profilul său socotit „Conservator",*

nereceptiv la realitățile sociale și la comandamentul angajării, pe atunci obligatoriu de stânga. Cu trecerea anilor se va vedea cât de nedrepte au fost asemenea acuzații și cât de salutară a fost luciditatea cu care scriitorul a semnalat asemănarea dintre cele două forme de totalitarism: nazismul și comunismul.

Motivele profunde ale selectării personale, neconvenționale, a autorilor și operelor de care se ocupă în eseurile sale critice sunt de natură literară. Borges este în fond un clasic, care s-a lecuit (după propria experiență directă a experimentului ultraist) de boala mișcărilor de avangardă ce s-au succedat prea rapid și zgomotos pentru a nu-l face să dorească stabilitatea marilor teme durabile ale unei literaturi văzute unitar, anonim și în perspectiva eternității. La scriitorii din lumea anglo-saxonă întâlnește mai ușor această notă de „clasicitate", precum și un simț moral concretizat în dezbaterea amplă a problemelor etice, pe lângă cele estetice și cele filosofice. Tot în această lume găsește formularea cea mai precisă a idealismului filosofic, despre care el însuși ne-a atras atenția că este sursa principală a întregii sale opere. Așa se explică interesul pentru Hawthorne, Coleridge, J. W. Dunne, Walt Whitman, Oscar Wilde, Chesterton, John Wilkins, Keats, Bernard Shaw. (Lipsesc puțini dintre scriitorii preferați, de care s-a ocupat cu alte ocazii: Stevenson, Poe, Emerson, James). Nu lipsesc însă marii autori ai altor literaturi: Pascal, Valéry, Cervantes, Quevedo, precum și vechile scrieri ale unor popoare ne-europene, din spațiile depărtate ale Indiei și Chinei. Ca și în cazul eseurilor din Discuții, *în aceste dezbateri și „investigări" ne interesează în primul rând preocupările profunde și recurente ale scriitorului, obsesiile sale, care se cristalizează acum în formulări de mare precizie. Să trecem în revistă câteva dintre profesiunile sale de credință cu caracter estetic și filosofic, deoarece înțelegerea scriitorului nu se poate lipsi de niciuna dintre cele două perspective complementare pe*

care le cere lectura operei sale: sub specie litterae *și* sub specie filosofiae.

Ca o prelungire a preocupării, prezentă și în Discuții, *pentru legea conexiunii universale, reîntâlnim, pornind de data aceasta de la John Stuart Mill, ideea că starea universului în orice moment este o consecință a stării sale din momentul anterior și că pentru o inteligență infinită ar fi suficientă cunoașterea perfectă a unui singur moment pentru a afla întreaga istorie a universului, trecută și viitoare. Cum vedem, problema timpului, considerată problema centrală a filosofiei* (Creația și P. H. Gosse), *nu a încetat să-l preocupe și îi inspiră acum cele mai ample glose și comentarii, culminând cu acea* contradictio in adjecto *din eseul* Noua respingere a timpului, *al cărui final patetic sintetizează drama dublei existențe a scriitorului, sortit să participe deopotrivă la vremelnicie și la veșnicie: „În cursul unei vieți închinate literaturii și (uneori) perplexității metafizice, am întrezărit ori presimțit o respingere a timpului, în care eu unul nu cred, dar care mă vizitează de obicei în timpul nopții și în amurgurile ostenite, cu o iluzorie forță de axiomă. Această respingere se află într-un fel sau altul în toate cărțile mele.* […] *A nega succesiunea temporală, a nega eul, a nega universul astronomic, sunt disperări aparente și mângâieri tainice. Destinul nostru (spre deosebire de infernul lui Swedenborg și de infernul mitologiei tibetane) nu este înspăimântător pentru că e ireal; este înspăimântător pentru că e ireversibil și de fier. Timpul este substanța din care sunt făcut. Timpul este un râu care mă poartă pe apele lui învolburate, dar eu sunt râul; este un tigru care mă sfâșie, dar eu sunt focul. Lumea este, din nefericire, reală; eu, din nefericire, sunt Borges”.*

Sentimentul de a fi „pierdut” în timp și spațiu și cumplit de singur într-un univers „înspăimântător” a fost trăit cu acuitate de Pascal. Manuscrisele ne arată că o primă redactare a celebrului pasaj despre univers ca o sferă

infinită califica lumea drept „înspăimântătoare”: effroyable, *o sferă înspăimântătoare cu centrul pretutindeni și circumferința nicăieri* (Sfera lui Pascal).

Reîntâlnim, în final, recurența: considerarea istoria universale ca o reluare, cu intonații diferite, a câtorva metafore esențiale (Sfera lui Pascal).

Reîntâlnim, de asemenea, în formulări mai coerente și mai precise decât în Discuții, *concepția intertextualității, lectura ca dialog și îmbogățire permanentă a textelor. Borges se revendică insistent de la o declarație a lui Valéry din 1938, pe care o va relua în numeroase alte pagini, în eseuri și în ficțiuni: „Istoria literaturii n-ar trebui să fie istoria autorilor și a accidentelor din destinul lor sau din destinul operelor lor, ci Istoria Spiritului ca producător și consumator de literatura. Această istorie ar putea fi dusă la capăt fără menționarea nici unui scriitor”. De aici trage concluzia că toți autorii sunt un singur autor, și un singur autor este toți autorii. Literatura, care este infinită, poate fi cuprinsă într-un om, iar acest om se poate numi Carlyle, Whitman sau De Quincey* (Floarea lui Coleridge). *Gândul lui Mallarmé că lumea există pentru a ajunge într-o carte repetă ideea homerică a justificării estetice a răului (căci zeii urzesc nefericiri pentru ca oamenii să aibă ce să cânte). Definiția faptului estetic (în* Zidul și cărțile) *ca iminența unei revelații care întârzie să se producă, sau definirea caracterului clasic al unei cărți prin capacitatea acesteia de a suscita, cu fiecare nouă generație, lecturi în stare să-i sporească înțelesurile* (Despre clasici), *constituie formulări dintre cele mai memorabile, care alcătuiesc vasta concepție a intertextualității. În acest sens, poate cel mai substanțial eseu este* Kafka și precursorii săi, *unde se stabilește o corelație în care singularitatea sau pluralitatea oamenilor nu mai are nici o importanță, singurul lucru important fiind istoria spiritului ca producător și consumator de literatură. Textele eterogene pe care le invocă au un aer comun, revelat de existența lui Kafka*

ceea ce îi permite să afirme că „orice scriitor își făurește precursorii: demersul său transformă concepția noastră despre trecut, întocmai cum transformă viitorul”.

Tot un aspect al intertextualității este și colaborarea peste veacuri dintre Omar Khayyam și Edward Fitzgerald. Citind poemele disparate ale poetului persan, Fitzgerald întrezărește posibilitatea de a alcătui cu ele o carte organică și își consacră întreaga viață acestui proiect. Se produce astfel un miracol: din întâlnirea poetului persan cu scriitorul englez se naște un poet extraordinar care nu seamănă cu niciunul dintre ei. Faptul invită la diferite conjecturi, dintre care cea mai verosimilă este doctrina platonică a transmigrației sufletelor, în lumina căreia Fitzgerald ar fi o reîncarnare a lui Omar Khayyam: „Orice colaborare este misterioasă. Iar cea dintre englez și persan a fost mai misterioasă decât toate celelalte, deoarece erau foarte diferiți unul de altul și poate că în timpul vieții nu și-ar fi arătat prietenie, dar moartea și vicisitudinile și timpul au servit pentru ca unul să afle de la celălalt că amândoi au fost un singur poet”.

Se configurează definitiv în acest volum concepția despre demnitatea literaturii dincolo de statura mai mult sau mai puțin impunătoare a unuia sau altuia dintre autorii ei. Toate poemele sunt, după Shelley (citat în Floarea lui Coleridge), *fragmente ale unui singur poem universal. Toți autorii sunt un singur autor. Esențial în literatură - ne spune acum Borges, și de atunci a devenit un adevăr esențial pentru sensibilitatea contemporană (postmodernistă) - este, în mod impersonal și în fiecare carte, unitatea inepuizabilă a unei singure cărți și repetarea tuturor cărților.*

Consecința narativă a acestei concepții este ficțiunea Pierre Menard, autor al lui „Don Quijote”, *în care este de ajuns să se atribuie unui autor contemporan cu noi câteva fragmente din* Don Quijote *pentru ca aceste texte să-și schimbe semnificația. În ultimă instanță, literatura ne*

apare ca o forță nebănuită de sporire a posibilităților realului. Pierre Menard este un perfect tlönian (locuitor al planetei imaginare din ficțiunea Tlön, Uqbar, Orbis tertius), *adică un scriitor care nu-și semnează cărțile, nu cunoaște ideea de plagiat, nici de influență, pastișe ori scriere apocrifă. Versiunile anterioare ale acestei idei sunt semnalate de însuși Borges în* Floarea lui Coleridge: *Shelley, Emerson, Valéry, dar pregnanța cu care este subliniată și consecvența cu care este dusă până la capăt îi aparțin, fără îndoială, lui Borges, care ne face să simțim literatura ca un spațiu omogen și reversibil, în care particularitățile individuale și datele cronologice nu-și află loc. În această idee despre literatură ca operă a unui singur autor, atemporal și anonim, putem vedea (împreună cu Genette) un adevărat mit, în sensul cel mai complex al termenului, echivalent cu „o determinare profundă a gândirii", o adevărată „utopie literară".*

Opera critică a lui Borges se exercită de pe această platformă. Colaborările peste veacuri (cum este întâlnirea dintre Omar Khayyam și Fitzgerald) și paralelismele sunt înregistrate minuțios și constituie materia celor mai multe eseuri critice, care cataloghează diferitele intonații adoptate de-a lungul veacurilor de o idee, o temă, o metaforă: Ricketts și Haesketh Pearson îi atribuie lui Oscar Wilde paternitatea expresiei purple pathes, *dar această formulă se află la Horațiu; Philipp Mailändes inventează, două veacuri după John Dunne, ipoteza sinuciderii lui Dumnezeu; cele două in finituri renasc la Leibniz și Victor Hugo: privighetoarea lui Keats îl prelungește pe Schopenhauer,* Floarea lui Coleridge, *extrasă dintr-un vis, anticipează floarea lui Wells, scoasă din viitor, și portretul lui James, scos din trecut. Wells a scris pentru timpul nostru* Cartea lui Iov, *această imitație ebraică a dialogului platonician, iar sfera lui Pascal provine din Hermes Trismegistul prin intermediul lui Rabelais sau Parmenide, prin Platon și* Le Roman de la Rose.

Alteori, când nu caută surse, Borges reface bucuros drumul precursorilor: precursorii lui Wells (Rosney, Lytton, Paltock, Cyrano, Bacon, Lucian din Samosata), precursorii lui Beckford (Herbelot, Hamilton, Voltaire, Galland, Marino), precursorii lui Kafka: „Mă gândeam cândva la o cercetare a precursorilor lui Kafka. Pe acesta, la început, îl socoteam la fel de singular precum phoenixul din laudele retorice, însă, pe măsură ce-l frecventam, mi se părea că încep a-i recunoaște glasul, ori deprinderile, în texte din diverse literaturi și din diverse epoci. Voi pomeni aici câteva, în ordine cronologică". Urmează apoi Zenon, Kierkegaard, Bloy, Browning. Predilecția dintre întâlniri și paralelisme pe care o vădesc asemenea enumerări nu este altceva decât consecința caracterului tlönian al lumii noastre, și tlönienii sunt, în felul lor, George Moore și James Joyce, care au incorporat în operele lor pagini și opinii străine; tlönian, în felul lui, complementar, este Oscar Wilde, care dăruia subiecte altora, iar aceștia nu aveau altceva de făcut decât să le execute, ba chiar și Carlyle și Cervantes și atâția alții, și chiar Borges însuși, care atribuie câte unui fabulos autor inexistent paternitatea unora dintre ideile sale.

În lumina acestei perspective, un singur spirit sălășluiește în pluralitatea de autori și de opere, de evenimente și de lucruri. Lumea cărților și cartea lumii sunt unul și același lucru, și dacă eroul din partea a doua a lui Don Quijote *poate fi cititor al primei părți, și* Hamlet *poate fi spectator al piesei* Hamlet, *atunci se poate trage concluzia că noi, cititorii sau spectatorii acestor opere, suntem, fără să știm, personaje de ficțiune și că în clipa când citim* Hamlet *ori* Don Quijote *cineva ne citește pe noi, ne scrie ori șterge ciorna noastră.*

Un alt aspect important în eseurile volumului de față este procedarea dubitativă, acea rețea de ipoteze care încearcă să surprindă semnificațiile realității. Dintre explicațiile posibile pentru un eveniment enigmatic, este

preferată aceea care cuprinde sugestii de natură estetică. Întreaga literatură a lui Borges decurge (a spus-o chiar el) din exploatarea estetică a posibilităților ipotezei pe care o numim idealismul filosofic. Metafizica este pentru el o ramură a literaturii fantastice, fiindcă „invențiile filosofiei nu sunt mai puțin fantastice decât acelea ale artei" (Magii parțiale în „Don Quijote").

Pentru visul lui Coleridge transcris în poemul Kubla Khan pot fi formulate o mulțime de ipoteze explicative, mai mult sau mai puțin plauzibile. Cele mai „ispititoare" pentru Borges sunt cele care „transcend raționalul". De pildă, presupunerea că sufletul împăratului s-a strecurat în sufletul lui Coleridge.

Nu lipsește (nici nu putea lipsi) barthiana plăcere a textului. În finalul articolului Despre Oscar Wilde *se subliniază faptul că „plăcerea pe care ne-o oferă dialogul cu el este irezistibilă și constantă".*

Și încă ceva: scepticismul lui Borges nu este niciodată dizolvant. Constatând cât de arbitrare și „alarmante" sunt clasificările neputinței noastre de a ordona universul (*în* Limba analitică a lui John Wilkins), *pentru simplul motiv c*ă *universul este pentru el „de neconceput" raționamentul final este totuși până la un punct „creator", „responsabil" și chiar „optimist": dacă nu există un univers în sens deplin, organic și unificator, rămâne să presupunem noi cuvintele unui ascuns dicționar al divinității. Neputința de a pătrunde schema divină a universului nu poate să ne determine să renunțăm la datoria de a plăsmui scheme umane, chiar dacă știm cât sunt acestea de provizorii și imperfecte.*

Andrei Ionescu

ZIDUL ȘI CĂRȚILE

He, whose long wall the wand'ring Tartar bounds…

Dunciad. II. 76.

Am citit, zilele trecute, că omul care a poruncit să se ridice aproape infinitul zid chinezesc a fost acel Prim Împărat, Shih Huang Ti, care, în același timp, a hotărât ca toate cărțile dinaintea domniei lui să fie arse. Faptul că amândouă aceste ample operații - cele cinci sau chiar șase sute de leghe zidite în piatră spre a-i stăvili pe barbari, și riguroasa abolire a istoriei, adică a trecutului - porneau de la unul și același ins, fiind, într-un fel, atributele lui, m-a încântat în mod inexplicabil și, totodată, m-a neliniștit. Cercetarea pricinilor acestei tulburări constituie temeiul rândurilor ce urmează.

Din punct de vedere istoric, în cele două hotărâri nu există nici urmă de mister. Contemporan al războaielor lui Hannibal, Shih Huang Ti, rege în Tsin, a reunit sub stăpânirea lui cele șase Regate și a abolit sistemul feudal; a înălțat zidul, pentru că zidurile însemnau o apărare; a azvârlit cărțile în flăcări, pentru că opoziția le invoca întru lauda împăraților de până atunci. A arde cărți și a ridica fortificații sunt întreprinderi obișnuite pentru principi; singurul fapt neobișnuit în cazul lui Shih Huang Ti a fost amploarea acțiunii sale. Astfel afirmă unii sinologi, însă eu simt că faptele pe care le-am enunțat reprezintă ceva mai mult decât exagerarea sau hiperbola unor dispoziții obișnuite. A împrejmui o livadă sau o grădină este, de bună seamă, un fapt obișnuit; dar nu a împrejmui o împărăție. După cum nu e un lucru obișnuit nici a pretinde ca rasa

cea mai tradițională să abandoneze memoria propriului trecut, fie el mitic sau real. Trei lungi milenii de cronologie număra China (și, de-a lungul lor, nume ca împăratul Galben și Chuang Tzu și Confucius și Lao Tze) în vremea când Shih Huang Ti poruncea ca istoria să înceapă de la el.

Shih Huang Ti își surghiunise mama din pricină că era libertină; în asprul lui act justițiar, ortodocșii n-au văzut altceva decât o impietate: Shih Huang Ti a voit, poate, să ardă cărțile canonice din pricină că acestea îl acuzau: Shih Huang Ti a voit, poate, să abolească tot trecutul pentru a aboli o singură amintire: aceea despre infamia mamei sale. (Tot astfel, într-o vreme, în Iudeea, un rege a poruncit să fie uciși toți pruncii pentru a-l ucide pe unul dintre ei.) Această ipoteză este acceptabilă, dar nu ne spune nimic despre zid, despre cea de-a doua față a mitului. Shih Huang Ti - afirmă istoricii - interzisese orice mențiune a morții și căutase elixirul nemuririi și se închisese într-un palat figurativ, alcătuit din tot atâtea încăperi câte zile cuprinde anul; aceste date sugerează că zidul - în spațiu - și arderea cărților - în timp - au fost bariere magice menite să stăvilească moartea. Toate lucrurile încearcă să persevereze în starea lor, a scris Baruch Spinoza; poate că împăratul și magii săi credeau că nemurirea e intrinsecă, iar descompunerea nu izbutește să pătrundă într-o lume închisă. Poate că împăratul a voit să recreeze începutul vremii și a dorit să-și spună Întâiul, pentru a fi într-adevăr întâiul, și a dorit să-și spună Huang Ti pentru a fi întrucâtva Huang Ti, legendarul împărat care a născocit scrierea și busola. Acesta, spune Cartea Riturilor, le-a dat lucrurilor adevăratul nume: tot astfel, Shih Huang Ti s-a mândrit, în inscripții ce dăinuie și astăzi, că toate lucrurile, sub domnia lui, și-ar avea numele ce li se potrivește. A visat să întemeieze o dinastie nepieritoare; a poruncit ca urmașii lui să se numească Al Doilea împărat, Al Treilea împărat, Al Patrulea împărat, și astfel la nesfârșit… Am vorbit despre o rațiune magică; s-ar mai putea, de

asemeni, presupune că înălțarea zidului și arderea cărților n-ar fi fost acte simultane. Ipoteza aceasta (în funcție de ordinea pe care am alege-o) ne-ar da fie imaginea unui rege care a început prin a distruge și apoi s-a resemnat să construiască, fie pe aceea a unui rege dezamăgit, care a distrus ceea ce înainte apărase. Ambele ipoteze sunt deopotrivă de dramatice, dar lipsite, pe cât știu, de vreun temei istoric. Herbert Allen Giles povestește că cei care ascunseseră cărți au fost însemnați cu fierul roșu și osândiți să trudească, până în ceasul morții, la înălțarea imensului zid. Acest detaliu favorizează, ori îngăduie, o alta interpretare. Poate că zidul a fost o metaforă, poate că Shih Huang Ti i-a condamnat pe cei care venerau trecutul la o înfăptuire tot atât de vastă ca și trecutul, tot atât de masivă și inutilă. Poate că zidul a fost o sfidare, iar Shih Huang Ti și-a spus: „Oamenii iubesc trecutul, și împotriva acestei iubiri nu am nicio putere, nici eu și nici călăii mei, însă într-o bună zi va apărea un om care va simți ca și mine, și omul acela va distruge zidul meu, așa cum eu am distrus cărțile, și omul acela va șterge amintirea mea și va fi umbra mea și oglinda mea, fără să o știe”. Poate că Shih Huang Ti și-a înconjurat cu zid împărăția știind că aceasta era pieritoare și a nimicit cărțile înțelegând că acestea sunt cărți sacre, deci cărți care te învață tot ce te învață întreg universul ori conștiința fiecărui om. Poate că arderea bibliotecilor și înălțarea zidului sunt operații care, în mod secret, se anulează.

Zidul tenace, care în clipa aceasta - și în toate câte vor urma - își răsfrânge, peste pământuri pe care nu le voi vedea nicicând, sistemul lui de umbre, e umbra unui Cezar poruncind ca rasa cea mai plină de cuviință să-și azvârle trecutul în flăcări; firesc, de bună seamă, este ca ideea să ne atragă luarea aminte prin ea însăși, dincolo de ipotezele pe care le îngăduie. (Virtutea ei se poate afla în opoziția dintre a zidi și a distruge, pe scară uriașă.) Generalizând cazul anterior, putem deduce că *toate* formele își au

virtutea în ele însele și nu într-un „conținut” ipotetic. Asta ar concorda cu teza lui Benedetto Croce; încă în 1877, Pater afirmase că toate artele aspiră către condiția muzicii, care nu-i altceva decât formă. Muzica, stările de fericire, mitologia, chipurile pe care le brăzdează vremea, anume amurguri și anume locuri ar voi să rostească ceva, sau au rostit ceva ce n-ar fi trebuit să pierdem, sau sunt pe punctul de a rosti ceva; această iminență a unei revelații - care nu se produce însă - constituie, poate, faptul estetic.

Buenos Aires, 1950

Trad. C. H.

SFERA LUI PASCAL

Istoria universală este, probabil, istoria câtorva metafore. Scopul însemnării de față este acela de a schița un capitol al acestei istorii.

Cu șase veacuri înaintea erei creștine, rapsodul Xenofan din Colofon, sătul de versurile homerice pe care le recita din oraș în oraș, s-a arătat necruțător față de poeții care le atribuiau trăsături antropomorfice zeilor și le-a propus grecilor un singur Zeu, care era o sferă eternă. În dialogul *Timaios* al lui Platon citim că sfera este figura perfectă, cea mai uniformă pentru că toate punctele de pe suprafața ei sunt dispuse echidistant față de centru; Olof Gigon *(Ursprung der griechischen Philosophie*, 183) își dă seama ca Xenofan stabilise o analogie; Zeul era sferic pentru că această formă era cea mai potrivită, sau cel mai puțin nepotrivită pentru a reprezenta divinitatea. Parmenide avea să repete, patruzeci de ani mai târziu, această imagine („Ființa se aseamănă cu masa unei sfere perfect rotunde, a cărei forță pornește constant dinspre centru în orice direcție"); Calogero și Mondolfo sunt de părere că acesta a intuit o sferă infinită, sau care sporea la infinit, și că acele cuvinte pe care tocmai le-am transcris au un înțeles dinamic (Albertelli: *Gli Eleati*, 148). Parmenide a predicat în Italia; la câțiva ani de la moartea lui, sicilianul Empedocle din Agrigento a născocit o cosmogonie minuțioasă; există un moment în care particulele de pământ, de apă, de aer și de foc formează o sferă eternă. *„Sphairos* rotundă, care exultă în singurătatea ei circulară".

Istoria universală și-a continuat cursul, zeii mult prea umani pe care i-a atacat Xenofan au fost reduși la simple

ficțiuni poetice sau la demoni, dar s-a spus că unul dintre ei, Hermes Trismegistul, dictase un număr variabil de cărți (42, după Clement din Alexandria; 20.000, după Iamblichos, 36.525, după preoții zeului Thot, printre care însuși Hermes), în ale căror pagini se aflau scrise toate lucrurile. Câteva fragmente din această bibliotecă iluzorie, compilate sau plăsmuite încă din veacul al III-lea, alcătuiesc ceea ce se numește *Corpus Hermeticum*; în câteva astfel de fragmente, sau în *Asclepio*, care de asemeni i-a fost atribuit Trismegistului, teologul francez Alain de Lille - Alanus de Insulis - a descoperit la sfârșitul veacului al XII-lea această formulă, pe care epocile viitoare nu aveau să o uite: „Dumnezeu este o sferă inteligibilă, al cărei centru se află pretutindeni și a cărei circumferință, nicăieri". Presocraticii au vorbit despre o sferă necuprinsă; Albertelli (și mai devreme Aristotel) consideră că a vorbi în felul acesta înseamnă o *contradicția in adjecto*, pentru că subiectul și predicatul se anulează; acest lucru poate fi adevărat, însă structura cărților hermetice ne îngăduie aproape să intuim această sferă. În veacul al XIII-lea, imaginea a reapărut în simbolicul *Roman de la Rose*, unde se afirmă că i-ar aparține lui Platon, și în enciclopedia *Speculum Triplex*; în veacul al XVI-lea, ultimul capitol al ultimei cărți din *Pantagruel* se referea la „acea sferă intelectuală al cărei centru se află pretutindeni, iar circumferința nicăieri și pe care o numim Dumnezeu". Pentru mintea medievală, înțelesul acestor cuvinte era limpede: Dumnezeu se află în fiecare dintre creaturile Sale, însă niciuna nu îl hotărnicește. „Cerul și cerul cerurilor nu Te încap", a spus Solomon (III, *Regii,* 8, 27); metafora geometrică a sferei trebuia să pară o glosă a acestor cuvinte.

Poemul lui Dante a păstrat astronomia ptolemeică, cea care a călăuzit imaginația oamenilor vreme de o mie patru sute de ani. Pământul se află în centrul universului. Este o sferă imobilă în jurul căreia se învârtesc nouă sfere

concentrice. Primele șapte sunt cerurile planetare (ceruri ale Lunii, ale planetelor Mercur și Venus, ale lui Jupiter și Saturn); a opta sferă este cerul stelelor fixe; a noua, cerul cristalin numit și Prim Mobil. Acesta e înconjurat de Empireu, cel făcut din lumină. Toată această alcătuire de sfere lipsite de miez, transparente și giratorii (un anumit sistem avea nevoie de cincizeci și cinci) ajunsese să se impună ca o necesitate mentală. *De hypothesibus motuum coelestium commentariolus* este titlul timid pe care Copernic, contestatarul lui Aristotel, l-a dat manuscrisului ce a schimbat viziunea noastră asupra cosmosului. Pentru un om, numit Giordano Bruno, dezintegrarea bolților cerești a însemnat o adevărată eliberare. El a declarat, în *Cina osemintelor,* că lumea este efectul nesfârșit al unei cauze nesfârșite și că divinitatea este aproape „pentru că se află înlăuntrul nostru mai mult chiar decât ne aflăm noi înșine înlăuntrul nostru.” Tot el a căutat cuvintele prin care să le dezvăluie oamenilor universul său și, într-o de-acum binecunoscută pagină, a afirmat răspicat: „Putem spune fără teama de a greși că universul este centru, sau că centrul universului este pretutindeni, iar circumferința nicăieri” *(De la causa, principio ed uno*, V).

Cuvintele de mai sus au fost scrise, cu mare entuziasm, în 1584, an care se mai afla încă în lumina Renașterii; șaptezeci de ani mai târziu, nu mai rămăsese nici măcar o palidă umbră din această însuflețire, iar oamenii se simțeau pierduți în timp și spațiu. În timp, deoarece, dacă viitorul și trecutul sunt nesfârșite, nu va exista niciodată cu adevărat un *când;* în spațiu, deoarece, dacă orice lucru se află la distanțe egale față de infinit și de infinitezimal, nu va exista niciodată un *unde.* Nimeni nu este într-o anumită zi, într-un anume loc; nimeni nu-și cunoaște dimensiunea propriului său chip. În Renaștere, omenirea credea că atinsese o epocă virilă și a declarat aceasta prin Bruno, Campanella și Bacon. În veacul al XVII-lea, omenirea a fost descurajată de o senzație de îmbătrânire; pentru a-și găsi

justificări, a dezgropat credința într-o treptată și fatală degenerare a tuturor creaturilor, din pricina căderii în păcat a lui Adam. (În capitolul al cincilea din *Facerea* se spune că „iar de toate, zilele lui Matusalem, pe care le-a trăit, au fost nouă sute șaizeci și nouă de ani”; în capitolul următor, se spune că „în vremea aceea s-au ivit pe pământ uriași”.) La aniversarea unui an de la publicarea elegiei *Anatomy of the World,* de John Donne, au fost deplânse durata scurtă a vieții și statura minusculă a contemporanilor, care seamănă cu vrăjitoarele și pigmeii; Milton, după cum citim în biografia lui Johnson, se temea că genul epic nu mai era cu putință pe pământ; Glanville credea că Adam, „efigia Domnului”, s-a bucurat de o vedere telescopică și microscopică; Robert South a scris aceste cuvinte celebre: „Aristotel nu a fost decât o sărmană rămășiță a lui Adam, iar Atena o fărâmă din Rai”. În veacul acela descurajat, spațiul absolut care a inspirat hexametrii lui Lucrețiu, spațiul absolut care fusese o eliberare pentru Bruno, avea să devină un labirint și un abis pentru Pascal. Acesta detesta universul și ar fi vrut să-l venereze pe Dumnezeu, însă Dumnezeu era, pentru el, mai puțin real decât universul pe care-l detesta. A deplâns faptul că cerul nu-i adresa niciun cuvânt, a asemuit viața noastră cu naufragiul pe o insulă pustie. A simțit povara nesfârșită a lumii fizice, a știut ce înseamnă vertijul, teama și singurătatea, și le-a exprimat prin cuvintele. „Natura este o sferă infinită, al cărei centru se află pretutindeni și circumferința nicăieri”. Astfel publică Brunschvieg textul, însă ediția critică Tourneur (Paris, 1941), care reproduce ștersăturile și ezitările manuscrisului, revelează faptul că Pascal începuse să scrie *effroyable:* „O sferă înspăimântătoare, al cărei centru se află pretutindeni și circumferința nicăieri”.

Istoria universală este, probabil, istoria diverselor intonații ale câtorva metafore.

Buenos Aires, 1951

Trad. I. D.

FLOAREA LUI COLERIDGE

Către 1938, Paul Valéry scria: „Istoria literaturii n-ar trebui să fie istoria autorilor și a accidentelor din destinul lor sau din destinul operelor lor, ci Istoria Spiritului ca producător și consumator de literatură. Această istorie ar putea fi dusă la capăt fără menționarea nici unui scriitor”. Nu era pentru întâia oară când Spiritul formula această observație; în 1844, în orășelul Concord, un alt executor al său nota: „S-ar spune că un singur ins a elaborat toate cărțile de pe lume; atât de mare este unitatea lor internă, încât nu încape îndoială că toate sunt alcătuite de același individ omniscient” (Emerson: *Essays*, 2, VIII). Cu douăzeci de ani mai devreme, Shelley fusese și el de părere că toate poemele trecutului, prezentului și viitorului sunt episoade sau fragmente ale unui singur poem infinit, înfăptuit de toți poeții lumii (*A Defence of Poetry*, 1821).

Aceste considerații (implicite, de bună seamă, în panteisem) ar îngădui nesfârșite dezbateri; eu, însă, le invoc aici în sprijinul unei modeste încercări: istoria evoluției unei idei prin intermediul textelor eterogene a trei autori. Întâiul text este o notă a lui Coleridge; nu știu dacă acesta va fi scris-o la sfârșitul secolului al XVIII-lea sau la începutul celui de-al XIX-lea. Nota spune, literalmente, următoarele:

„Dacă un om ar străbate în vis Paradisul, și i s-ar da o floare drept dovadă că a ajuns într-adevăr acolo, și dacă la trezire floarea aceasta s-ar afla în mâna lui… ei bine, atunci?”

Nu știu ce părere va fi având cititorul meu despre această închipuire; eu, unul, o socotesc perfectă. Utilizarea ei ca bază pentru alte invenții fericite îmi pare dintru

început exclusă, căci ea oferă integritatea și unitatea unui *terminus ad quem*, ale unei ținte atinse. De bună seamă că așa și este; în ordinea literaturii, ca și în toate celelalte, nu există act care să nu constituie încoronarea unei infinite serii de cauze și izvorul unei infinite serii de efecte. Îndărătul invenției lui Coleridge se află universala și străvechea invenție a generațiilor de îndrăgostiți care au cerut o floare drept zălog.

Al doilea text ce urmează a fi invocat este o nuvelă pe care Wells a schițat-o în 1887 și a rescris-o, șapte ani mai târziu, în vara lui 1894. Întâia versiune se intitula *The Chronic Argonauts* (în acest titlu abolit, *chronic* avea valoarea etimologică de *vremelnic*); versiunea definitivă se intitulează *The Time Machine*. Wells, în nuvela aceasta, continuă și împrospătează o străveche tradiție literară: previziunea faptelor viitoare. Isaia *vede* dezolarea Babilonului și restaurarea lui Israel; Eneas, destinul militar al posterității sale - romanii; prezicătoarea din *Edda Saemundi*, întoarcerea zeilor care, după ciclica bătălie ce va aduce pieirea pământului nostru, descoperă, azvârlite în iarba unei pajiști reînnoite, piese din jocul lor de șah de odinioară… Protagonistul lui Wells, spre deosebire de atare spectatori profetici, călătorește în mod fizic pe tărâmurile viitorului. Se întoarce istovit, plin de colb și zdrobit; se întoarce dintr-o umanitate îndepărtată care s-a divizat în specii ce se urăsc între ele (trândavii *eloi,* ce locuiesc în palate năruite, cu grădini lăsate în părăsire; subteranii și nictalopii *morlock*, care îi folosesc pe cei dintâi drept hrană); se întoarce cu tâmplele albite, dar aducând, din viitor, o floare ofilită. Aceasta este a doua versiune a închipuirii lui Coleridge. Mai incredibilă decât o floare celestă sau decât floarea dintr-un vis este, desigur, floarea viitoare, contradictoria floare ai cărei atomi ocupă astăzi cu totul alte locuri și nu s-au combinat încă între ei.

A treia versiune pe care o voi comenta, cea mai elaborată dintre ele, este invenția unui scriitor mult mai

complex decât Wells, chiar dacă mai puțin înzestrat cu acele agreabile virtuți pe care, îndeobște, le numim clasice.

Mă refer la autorul romanului *Umilirea familiei Northmor,* la tristul și labirinticul Henry James. Murind, acesta a lăsat, neterminată, o nuvelă de caracter fantastic, *The Sense of the Past,* care constituie o variație sau o elaborare a *Mașinii timpului*[34]. Protagonistul lui Wells călătorește în viitor într-un soi de vehicul inimaginabil, care avansează sau se întoarce în timp, așa cum se mișcă celelalte vehicule în spațiu; fantastica mașină a lui James se întoarce în trecut, în veacul al XVII-lea, printr-o curioasă contopire cu acea epocă. (Ambele procedee sunt imposibile, dar e mai puțin arbitrar cel născocit de James.) În *The Sense of the Past,* legătura dintre real și imaginativ (dintre actualitate și trecut) nu este o floare, ca în anterioarele ficțiuni: este un portret care datează din veacul al XVIII-lea și care, în mod misterios, îl reprezintă pe protagonist. Acesta, fascinat de tablou, izbutește să se deplaseze la data când fusese realizată pictura. Între personajele întâlnite se află, în mod necesar, pictorul, care începe să-l picteze, cu teamă și aversiune, căci intuiește ceva straniu și nefiresc în acele trăsături viitoare… James creează, astfel, un incomparabil *regressus in infinitum*, de vreme ce eroul său, Ralph Pendrel, se transportă în plin veac al XVIII-lea pentru că îl fascinase un vechi portret, însă acel portret, pentru a exista, are nevoie ca Pendrel să se fi transportat mai înainte în veacul al XVIII-lea. Cauza este posterioară efectului, motivul călătoriei este una dintre consecințele călătoriei.

Este foarte probabil ca Wells să fi ignorat textul lui

---

34 N-am citit *The Sense of the Past,* însă cunosc îndestulătoarea analiză întreprinsă de Stephen Spender în lucrarea sa *The Destructive Element* (pp. 105-110). James a fost prieten cu Wells; în privința relației lor se poate consulta vastul *Experiment in Autobiography* al acestuia din urmă.

Coleridge; Henry James cunoștea, însă, și admira textul lui Wells. Dacă admitem valabilitatea doctrinei că toți autorii sunt un singur autor[35], astfel de fapte devin, de bună seamă, neînsemnate. Și, de altminteri, nu e neapărat nevoie să ne îndepărtăm atât de mult; panteistul care declară că pluralitatea autorilor este iluzorie găsește un sprijin neașteptat în clasicist, conform căruia această pluralitate contează prea puțin. Pentru mințile clasice, esențialul e reprezentat de literatură și nu de indivizi. George Moore și James Joyce au incorporat în operele lor pagini și sentințe ale altora; Oscar Wilde obișnuia să ofere subiecte pentru ca alții să le dezvolte; amândouă aceste atitudini, deși în mod superficial contrare, pot evidenția același sens al artei. Un sens ecumenic, impersonal… Alt martor al unității profunde a Verbului, alt negator al limitelor subiectului a fost ilustrul Ben Jonson care, pornind să-și formuleze propriul testament literar, precum și opiniile prielnice ori adverse cu privire la contemporanii săi, s-a mărginit să adune laolaltă fragmente din Seneca, Quintilianus, Justus Lipsius, Vives, Erasni, Machiavel, Bacon și cei doi Scaligeri.

O ultimă observație. Cei ce copiază în mod minuțios un scriitor o fac în mod impersonal, o fac pentru că-i suprapun acestui scriitor literatura însăși, o fac temându-se că a se îndepărta cât de puțin de el ar însemna îndepărtarea de rațiune și de ortodoxie. Ani în șir, am socotit eu însumi că aproape infinita literatură este cuprinsă într-un om. Iar omul acela a fost Carlyle, a fost Johannes Becher, a fost Whitman, a fost Rafael Cansinos-Asséns, a fost De Quincey.

Trad. C. H.

---

35 Pe la jumătatea secolului al XVII-lea, epigramistul panteismului, Angelus Silesius, afirma că toți preafericiții sunt unul (*Cherubinischer Wandersmann,* V. 7) și că orice creștin trebuie să fie Crist. *(op.cit.,* V. 9).

VISUL LUI COLERIDGE

Fragmentul liric *Kubla Khan* (cincizeci și ceva de versuri rimate și neregulate, într-o prozodie aleasă) a fost visat de poetul englez Samuel Taylor Coleridge, într-o după-amiază de vară a anului 1797. Coleridge scrie că se retrăsese la o fermă dinspre marginea Exmoor-ului; o stare proastă îl obligase să ia un narcotic; somnul îl cuprinse îndată după citirea unui pasaj din Purchas, ce relata zidirea unui palat de către Kublai Han, împăratul a cărui faimă occidentală a făurit-o Marco Polo. În visul lui Coleridge, textul citit din întâmplare începu să germineze și să se multiplice; poetul intui, în somn, un șir de imagini vizuale și, totodată, cuvintele care le exprimau; după câteva ceasuri se deșteptă, cu certitudinea de a fi compus, sau primit, un poem de aproape trei sute de versuri. Și le amintea cu o stranie claritate și izbuti să transcrie fragmentul ce dăinuie și astăzi în operele sale. O vizită neașteptată l-a întrerupt și, după aceea, a fost cu neputință să-și amintească restul. „Am descoperit, nu fără o imensă surpriză și dezamăgire - povestește Coleridge - că, deși reținеam în mod vag forma de ansamblu a viziunii, tot restul, cu excepția a opt sau zece versuri răzlețe, dispăruse precum imaginile ivite pe suprafața unui râu în care se azvârle o piatră, dar, vai, fără ulterioara restaurare a acestora din urmă.” Swinburne a înțeles că fragmentul răscumpărat constituie cel mai înalt exemplu al muzicalității limbii engleze și că acela ce s-ar dovedi capabil de a-l analiza ar fi în stare, totdeodată (metafora îi aparține lui John Keats), să destrame un curcubeu. Traducerile sau rezumatele poemelor a căror virtute fundamentală e muzicalitatea sunt zadarnice și pot fi, chiar, dăunătoare; ne mulțumim să reținem,

deocamdată, că lui Coleridge i-a fost hărăzită, într-un vis, o pagină de o indiscutabilă splendoare.

Cazul, deși extraordinar, nu este unic. În studiul psihologic *The World of Dreams*, Havelock Ellis l-a comparat cu al violonistului și compozitorului Giuseppe Tartini, care a visat că Diavolul (sclavul său) executa la vioară o prodigioasă sonată; la deșteptare, cel ce visase izbuti să extragă, din imperfecta amintire, *Trilul Diavolului.* Un alt clasic exemplu de cerebralizare inconștientă ne oferă Robert Louis Stevenson, căruia un vis (după cum el însuși povestește în *Chapter on Dreams)* i-a oferit subiectul din *Olalla*, și un altul, în 1884, pe cel din *Jekyll & Hide.* Tartini a voit să imite, treaz fiind, muzica dintr-un vis; lui Stevenson visele i-au oferit subiecte, adică forme generale; mai aproape de inspirația verbală a lui Coleridge este aceea pe care Venerabilul Beda i-o atribuie lui Caedmon (*Historia ecclesiastica gentis Anglorum*, IV, 24). Faptul s-a petrecut la sfârșitul veacului al VII-lea, în Anglia misionară și războinică a domniilor saxone. Caedmon era un simplu păstor care trecuse de vârsta tinereții; într-o noapte, se strecură pe furiș de la o petrecere, presimțind că urmează să i se ofere harfa și știindu-se incapabil să cânte. Se culcă într-un grajd, printre cai, și în vis cineva îl chemă pe numele său și-i porunci să cânte. Caedmon răspunse că nu știe, dar celălalt îi spuse: „Cântă începutul firii”. Caedmon, atunci, rosti versuri pe care nu le auzise niciodată. Nu le uită, la deșteptare, și izbuti să le repete în fața călugărilor de la apropiata mănăstire din Hild. Nu știa să citească, însă călugării îi explicau pasaje ale cărților sfinte și el „le rumega asemeni unui animal curat și le preschimba în versuri de o mare dulceață, și astfel izbuti să cânte facerea lumii și pe a omului și întreagă istoria Genezei și exodul fiilor lui Israel și intrarea lor în pământul făgăduinței, și multe alte fapte din Scriptură, și întruparea, patimile, învierea și înălțarea Domnului, și pogorârea Sfântului Duh

și învățăturile apostolilor, și, totodată, groaza Judecății de Apoi, spaima de chinurile iadului, binecuvântările cerului și mila și judecata lui Dumnezeu”. A fost întâiul poet sfânt al națiunii engleze; „nimeni nu-i poate sta alături - rostește Beda -, căci el n-a luat învățătură de la oameni, ci de la Dumnezeu”. Ani mai târziu, a profețit ceasul în care avea să moară, și apoi l-a așteptat dormind. Să sperăm că se va fi întâlnit din nou cu îngerul său.

La o primă vedere, visul lui Coleridge poate părea mai puțin uimitor decât acela al predecesorului său. *Kuhla Khan* este o alcătuire admirabilă - e drept -, iar cele nouă versuri ale imnului visat de Caedmon nu ne dezvăluie alte virtuți decât originea lor onirică, dar, pe de altă parte, Coleridge era deja, la vremea aceea, un poet, pe când lui Caedmon i-a fost revelată o vocație. Există, însă, un fapt ulterior care preamărește până la insondabil miraculosul din visul care a zămislit *Kuhla Khan.* Dacă acest fapt este adevărat, istoria visului lui Coleridge se dovedește a fi cu multe veacuri anterioară lui Coleridge însuși, și încă n-a ajuns la capăt.

Poetul a visat palatul în 1797 (alții spun că în 1798) și a publicat relatarea visului său în 1816, în chip de glosă ori justificare a poemului neterminat. Cu douăzeci de ani după aceea, a apărut la Paris, fragmentar, întâia versiune occidentală a uneia dintre acele numeroase istorii universale din literatura persană, *Compendiul de Istorii* al lui Rashid ed-Di, datând din veacul al XIV-lea. Pe una dintre paginile lui se poate citi: „La răsărit de Shang-tu, Kublai Han și-a ridicat un palat, după un plan care i se arătase într-un vis și pe care îl păstrase în amintire”. Cel ce așternuse aceste rânduri era vizirul de Ghazan Mahmud, coborâtor din Hanul Kublai.

Un împărat mongol, în veacul al XIII-lea, visează un palat și îl înalță conform viziunii sale; în veacul al XVIII-lea, un poet englez, care n-a avut cum să știe că acea zidire și-a avut obârșia într-un vis, visează un poem despre palat.

Confruntate cu această simetrie, care lucrează cu suflete de oameni adormiți și cuprinde continente și veacuri, nimic sau prea puțin înseamnă - mi se pare - și levitațiile, și învierile din morți, și viziunile din cărțile preasfinte.

Ce explicație să preferăm? Cei ce resping din prima clipa supranaturalul (și printre aceștia eu mă aflu întotdeauna) vor socoti că istoria celor două vise este o coincidență, un desen trasat de hazard, asemenea formelor de lei sau armăsari pe care uneori le întruchipează norii. Alții vor argumenta cum că poetul a știut, de fapt, că împăratul visase palatul, și a pretins că a visat poemul pentru a crea o splendidă ficțiune care să ascundă ori să justifice deopotrivă înfățișarea trunchiată rapsodică a versurilor[36]. Această presupunere e verosimilă, dar ne obligă să postulăm, în mod arbitrar, un text neidentificat de sinologi, în care Coleridge să fi putut citi, înainte de 1816, visul lui Kublai[37]. Mai ispititoare sunt ipotezele care transcend raționalul. De pildă, s-ar putea presupune că sufletul împăratului, o dată năruit palatul, s-a strecurat în sufletul lui Coleridge, stârnindu-l să refacă zidirea din cuvinte, mai durabile decât marmura și metalul.

Primul vis a adăugat realității un palat; al doilea, care s-a petrecut cinci secole mai târziu, un poem (sau începutul unui poem) inspirat de un palat. Similitudinea viselor lasă să se întrevadă un plan; enorma distanță, în timp, dintre ele trădează un făuritor suprauman. A cerceta scopul acestui nemuritor sau longeviv ar fi, poate, inutil și, nu în mai mică măsură, temerar, însă este îndreptățită bănuiala că nu l-a atins. În 1691, P. Gerbillon, din Compania lui Isus, a confirmat că din palatul lui Kublai Han nu au rămas

---

36 La începutul secolului al XIX-lea sau la sfârșitul celui de al XVIII-lea, în ochii unor cititori cu gusturi clasice *Kubla Khan* apărea mult mai bizar decât acum. În 1884, întâiul biograf al lui Coleridge, Traill, scria: „Extravagantul poem oniric *Kubla Khan* este ceva mai mult decât o curiozitate psihologică."

37 Vezi John Livingston Lowes: *The Road to Xanadu*, 1927, pp. 358.

decât ruine; din poem știm că abia s-au salvat cincizeci de versuri. Aceste lucruri lasă loc conjecturii potrivit căreia seria de vise și înfăptuiri nu a ajuns la final. Primului visător i-a fost hărăzită, în timpul nopții, viziunea palatului, și el l-a construit; celui de-al doilea - ce nu știa despre visul primului visător - i-a fost hărăzit poemul despre palat. Dacă schema nu deviază, un cititor al poemului *Kuhla Khan* va visa, într-o noapte aflată la secole distanță, o bucată de marmură sau un fragment muzical. Și acesta nu va ști că alți doi au visat; poate că șirul viselor nu are sfârșit, poate că tocmai în ultimul se află dezlegarea.

O dată scrise cele dinainte, întrevăd sau cred că întrevăd o altă explicație. Poate că un arhetip încă nerevelat oamenilor, un obiect etern (dacă utilizăm terminologia lui Whitehead), se insinuează lent în lume. Prima lui manifestare a fost palatul; a doua, poemul. Cel ce le-ar fi comparat ar fi văzut că erau, în mod esențial, egale.

Trad. C. H.

TIMPUL ȘI J.W. DUNNE

În numărul 63 al revistei *Sud* (decembrie 1939) am publicat o preistorie, o primă istorie rudimentară, a regresiunii infinite. Nu toate omisiunile din această schiță erau involuntare: l-am exclus cu bună știință din această sumară trecere în revistă pe J.W. Dunne, care a alcătuit, pornind de la interminabilul *regressus*, o doctrină uimitoare despre subiect și despre timp. Discutarea (simpla expunere a) tezei sale ar fi depășit limitele acelei însemnări. Complexitatea ei cere un articol independent, pe care voi încerca să-l scriu acum. Mă îndeamnă să-l scriu lectura ultimei cărți a lui Dunne - *Nothing Dies* (1940, Faber and Faber) - care repetă sau rezumă argumentele expuse în cele trei cărți anterioare.

Argumentul unic, mai bine zis, mecanismul său nu are nimic nou; aproape scandaloase, însă, și neobișnuite sunt deducțiile autorului. Înainte de a le comenta, semnalez câteva avataruri ale premiselor.

Al șaptelea dintre numeroasele sisteme filosofice din India pe care le înfățișează Paul Deussen[38] tăgăduiește faptul că eu aș putea să fiu obiectul imediat al cunoașterii, „deoarece, dacă sufletul nostru ar putea fi cunoscut, atunci ar fi nevoie de un al doilea suflet pentru a-l cunoaște pe cel dintâi și de un al treilea pentru a-l cunoaște pe cel de-al doilea”. Hindușii nu au simț istoric (cu alte cuvinte, preferă cu nesăbuință să examineze doar ideile și nu țin seama de numele filosofilor și de timpul în care au trăit), dar trebuie să spunem că această negare totală a introspecției are o vechime de vreo opt veacuri. În 1843, Schopenhauer o redescoperă. „Subiectul cunoscător - repetă el - nu este

[38] *Nachvedische Philosophie der Inder, 3*18.

cunoscut ca atare, fiindcă ar fi obiect de cunoaștere al altui subiect cunoscător" (*Welt als Wille und Vorstellung*. Volumul al doilea, capitolul 19). Herbart s-a jucat și el cu această multiplicare ontologică. Înainte de a împlini douăzeci de ani ajunsese la concluzia că eul este în mod inevitabil infinit, deoarece faptul de a lua cunoștință de sine postulează un alt eu, care și el ia cunoștință de sine, iar acest eu postulează la rândul său un alt eu (Deussen: *Die neuere Philosophie*, 1920, p. 367). Împănat cu exemple, pilde, ironii fine și diagrame, acest argument stă la baza tratatelor lui Dunne.

Acesta *(An Experiment with Time*, capitolul XXII) consideră că un subiect conștient nu este conștient numai de ceea ce observă, ci și de un subiect A care observă și, prin urmare, de un alt subiect B care este conștient de A și, prin urmare, de un alt subiect C conștient de B… Adaugă apoi, în chip misterios, că aceste nenumărate subiecte intime nu încap în cele trei dimensiuni ale spațiului, dar își fac în schimb loc în acelea nu mai puțin nenumărate ale timpului. Înainte de a lămuri această lămurire, îl invit pe cititor să examinăm împreună ce vrea să spună acest paragraf.

Huxley, moștenitor legitim al nominaliștilor britanici, susține că nu există decât o deosebire verbală între faptul de a percepe o durere și faptul de a ști că cineva o percepe și îi ia în râs pe metafizicienii puri, care disting în orice senzație „un subiect sensibil, un obiect producător de senzații și acest personaj imperios care este Eul" (*Essays,* volumul șase, p. 87). Gustav Spiller (*The Mind of Man,* 1902) admite că durerea și conștiința durerii sunt două lucruri distincte, dar le socotește la fel de ușor de înțeles cum este percepția simultană a unui glas și a unui chip. Părerea lui mi se pare întemeiată. Cât privește conștiința conștiinței, pe care Dunne o invocă pentru a introduce în mintea fiecărui individ o vertiginoasă și nebuloasă ierarhie de subiecte, prefer să bănuiesc că este vorba despre stadii

succesive (ori imaginare) ale subiectului inițial. „Dacă spiritul - a spus Leibniz - ar trebui să gândească din nou ceea ce a gândit, ar fi de ajuns să percepem un sentiment pentru a ne gândi la el și a ne gândi apoi la gând și apoi la gândul gândului, și așa la nesfârșit.” *(Nouveaux essais sur l'entendement humain,* cartea a doua, capitolul întâi.)

Procedeul creat de Dunne pentru obținerea imediată a unui număr infinit de timpuri este mai puțin convingător, dar mai ingenios. Asemenea lui Juan de Mena în al său *Labyrintho*[39] asemenea lui Uspenski în *Tertium Organum,* el postulează că viitorul există dinainte, cu vicisitudinile și detaliile lui. Spre viitorul preexistent (sau avându-și obârșia în viitorul preexistent, cum preferă Bradley) se îndreaptă râul absolut al timpului cosmic, ori râurile muritoare ale vieților noastre. Această translație, această curgere, cere, ca toate mișcările, un anumit timp; vom avea, așadar, un timp secund pentru ca primul să se deplaseze; un al treilea pentru ca să se deplaseze cel de al doilea, și așa la nesfârșit…[40] Așa arată mașinăria propusă de Dunne. În aceste timpuri ipotetice ori iluzorii, își găsesc un sălaș necuprins subiectele imperceptibile pe care le multiplică celălalt *regressus.*

Nu știu ce părere va avea cititorul. Nu am pretenția că aș ști ce este timpul (nici măcar dacă este un „lucru”), dar bănuiesc că scurgerea timpului și timpul alcătuiesc o singură taină, și nu două. Bănuiesc că Dunne comite o eroare asemănătoare celei pe care o fac poeții distrați când vorbesc (bunăoară) despre luna care-și arată discul

---

39 În acest poem din veacul al XV-lea există o viziune a „trei roți foarte mari“: prima, nemișcată, este trecutul; a doua, care se rotește, este prezentul; a treia, nemișcată, este viitorul.

40 Cu o jumătate de veac înainte de a fi propusă de Dunne, „absurda ipoteză a unui timp secund, în care curge, încet sau repede, cel dintâi” a fost descoperită și respinsă de Schopenhauer, într-o însemnare manuscrisă pe marginea unui pasaj din scrierea sa *Welt als Wille und Vorstellung*. Se află la pagina 829 din volumul al doilea al ediției istorico-critice a lui Otto-Weiss.

său roșu, substituind astfel o imagine vizuală indivizibilă cu un subiect, un verb și un complement, care nu sunt altceva decât același subiect, ușor mascat… Dunne este o victimă ilustră a acestui prost obicei intelectual pe care l-a denunțat Bergson, și anume obiceiul de a concepe timpul ca pe a patra dimensiune a spațiului. Postulează că viitorul există deja și că trebuie să ne strămutăm în aria lui, dar acest postulat este de ajuns pentru a-l transforma în spațiu și pentru a cere un timp secund (care este conceput și el în formă spațială, în formă de linie sau de râu) și pe urmă un al treilea și un al milionulea. Niciuna dintre cele patru cărți ale lui Dunne nu încetează să propună *infinite dimensiuni de timp*[41] dar aceste dimensiuni sunt spațiale… Timpul adevărat, pentru Dunne, este capătul de neatins al unei serii infinite.

Ce motive sunt pentru a postula că viitorul există deja? Dunne ne pune la dispoziție două: unul îl constituie visele premonitorii: celălalt, relativa simplitate pe care această ipoteză o conferă încâlcitelor diagrame care sunt tipice pentru stilul său. Totodată, vrea să eludeze problemele unei creații continue…

Teologii definesc veșnicia ca o posesie simultană și lucidă a tuturor clipelor timpului și o socotesc unul dintre atributele divinității. În chip surprinzător, Dunne presupune că veșnicia este de pe-acum a noastră și că visele fiecărei nopți confirmă acest adevăr. În ele, potrivit lui Dunne, se contopesc trecutul recent și viitorul imediat. În starea de veghe străbatem cu o viteză uniformă timpul succesiv, pe când în vis cuprindem o zonă care poate fi extrem de vastă. A visa înseamnă a coordona viziunile fugare ale acestei contemplări și a urzi cu ele o poveste, sau o serie de povești. Vedem imaginea unui sfinx și imaginea unei spițerii și ne închipuim că spițeria se preface în sfinx. Omului pe care-l vom cunoaște în ziua

[41] Expresia este revelatoare. În capitolul XXI din cartea *An Experiment with Time,* vorbește despre un timp care este perpendicular pe altul.

următoare îi punem gura unui chip pe care l-am vizat noaptea trecută… (Schopenhauer a scris mai demult că viața și visele sunt file ale aceleiași cărți și că a le citi în ordine înseamnă a trăi, pe când a răsfoi cartea înseamnă a visa.)

Dunne ne asigură că în moarte vom învăța să mânuim în chip fericit veșnicia. Vom redobândi toate clipele vieții noastre și le vom combina după plac. Dumnezeu și prietenii noștri și Shakespeare vor colabora cu noi.

În fața unei teze atât de strălucite, orice eroare săvârșită de autor nu are nicio importanță.

Trad. A. I.

CREAȚIA ȘI P.H. GOSSE

„The man without a Navel yet lives in me” (Omul fără Ombilic dăinuie în mine), scrie în chip surprinzător Sir Thomas Browne *(Religio medici*, 1642) pentru a sublinia că a fost conceput în păcat, dat fiind că se trage din Adam. În primul capitol din *Ulysses*, Joyce evocă de asemenea pântecul neprihănit și întins al femeii fără mamă: *Heva, naked Eve. Sha had no navel.* Tema (știu prea bine) riscă să pară grotescă sau neînsemnată, dar zoologul Philip Henry Gosse a pus-o în legătură cu problema centrală a metafizicii: problema timpului. Această legătură datează din 1857; optzeci de ani de uitare echivalează poate cu noutatea.

Două locuri din Sfânta Scriptură (*Romani*, V; I *Corinteni.* XV) stabilesc o opoziție între primul om, Adam, în care mor toți oamenii, și ultimul Adam, care este Isus[42]. Această opoziție, pentru a nu fi o simplă blasfemie, presupune o anumită paritate enigmatică, care se traduce în mituri și simetrii. În *Legenda de aur* se spune că lemnul Crucii provine din Pomul interzis care se află în Rai; teologii susțin că Adam a fost creat de Tatăl și de Fiul exact la vârsta la care a murit Fiul: la treizeci și trei de ani. Această nesăbuită precizare trebuie să fi influențat cosmogonia lui

---

42 În poezia religioasă, această simetrie este comună. Poate că exemplul cel mai concludent este penultima strofă din *Hymn to God, my God, in my sickness,* pe care l-a compus John Donne în ziua de 23 martie 1630:

> We think that *Paradise* and *Calvary*.
> *Christ*'s Cross, and *Adam*'s tree, stood in one place.
> Look Lord, and find both *Adams* met in me;
> As the first *Adam*'s sweat surrounds, my face.
> May the last *Adam* 's blood my soul embrace.

Gosse.

Acesta a prezentat-o în cartea *Omphalos* (Londra, 1857), al cărei subtitlu este *Încercare de a dezlega nodul geologic.* În zadar am cutreierat bibliotecile în căutarea acestei cărți; pentru a redacta nota de față, mă voi sluji de rezumatele lui Edmund Gosse *(Father and Son*, 1970) și H.G. Wells *(All Aboard for Ararat*, 1940). Sunt introduse ilustrații care nu figurează în aceste pagini, dar pe care le socotesc compatibile cu gândirea lui Gosse.

În acel capitol din *Logica* sa care tratează despre legea cauzalității, John Stuart Mill consideră că starea universului este în orice clipă o consecință a stării sale din clipa anterioară și că pentru o inteligență infinită este de ajuns cunoașterea desăvârșită a unei *singure clipe* pentru a ști care este istoria universului, trecută și viitoare. (Mai consideră - oh, Luis Auguste Blanqui! oh, Nietzsche! oh, Pitagora! - că repetarea oricărei stări ar presupune repetarea tuturor celorlalte și ar transforma istoria universală într-o serie ciclică.) În această versiune moderată a unei fantezii a lui Laplace - acesta își închipuise că starea prezentă a universului este, în teorie, reductibilă la o formulă, din care Cineva ar putea deduce întreg viitorul și întreg trecutul - Mill nu exclude posibilitatea unei viitoare intervenții exterioare care să întrerupă seria. El afirmă că starea *q* va produce în chip fatal starea *r*, starea *r* va produce starea *s*; starea *s* va produce starea *t* și așa mai departe; dar admite că, înainte de *t* o catastrofă de proveniență divină - *consummatio mundi*, bunăoară - ar putea anihila universul. Viitorul este inevitabil, precis, dar se prea poate să nu se petreacă în realitate. Dumnezeu stă de veghe în răstimpuri.

În 1857, o discordie îi preocupa pe oameni. În *Cartea Facerii* se spune că a fost nevoie de șase zile - șase zile ebraice, între două asfințituri - pentru creația divină a lumii: paleontologii, fără pic de evlavie, cereau enorme acumulări de timp. În van repeta De Quincey că Sfânta

Scriptură are obligația să nu-i instruiască pe oameni în niciun domeniu al științei, dat fiind că științele alcătuiesc un vast mecanism pentru a dezvolta și exercita intelectul omului… Cum să-l reconciliezi pe Dumnezeu cu fosilele, pe Sir Charles Leyell cu Moise? Gosse, întărit în rugăciuni, a propus un răspuns uimitor.

Mill își imaginează un timp cauzal, infinit, care poate fi întrerupt de un act viitor al lui Dumnezeu: Gosse, un timp riguros cauzal, infinit, care a fost întrerupt de un act trecut: Facerea. Starea *n* va produce în mod fatal starea *v*, dar înainte de *v* poate avea loc Judecata de Apoi; starea *n* presupune starea *c,* dar *c* nu s-a produs, fiindcă lumea a fost zidită în *f* sau în *b.* Prima clipă a timpului coincide cu clipa Facerii, cum spune Sfântul Augustin, dar această primă clipă implică nu numai un viitor infinit, ci și un trecut infinit. Un trecut ipotetic, desigur, dar minuțios și fatal. Se ivește Adam, iar dinții și scheletul lui numără treizeci și trei de ani; se ivește Adam (scrie Edmund Gosse) și își arată ombilicul, deși niciun cordon ombilical nu l-a legat de o mamă. Principiul rațiunii cere să nu existe niciun efect fără cauză; aceste cauze cer alte cauze, care se multiplică regresiv[43]; din toate există vestigii concrete, dar nu au existat cu adevărat decât acelea care sunt ulterioare Facerii. Se păstrează scheletele de gliptodonți în defileul Luján. Dar nu au existat niciodată gliptodonți. Aceasta este teza ingenioasă (și înainte de toate incredibilă) pe care Philip Henry Gosse a propus-o religiei și științei.

Amândouă au respins-o. Ziariștii au redus-o la presupunerea că Dumnezeu a ascuns fosile sub pământ pentru a pune la încercare credința geologilor; Charles Kingsley a dezmințit faptul că Domnul ar fi săpat în stânci „o superfluă și vastă minciună”. În zadar Gosse a expus fundamentul metafizic al tezei: faptul că nu poate fi concepută o clipă de timp fără altă clipă precedentă și alta

43 Cf. Spencer: *Facts and Comments,* pp. 148-131, 1902.

ulterioară, și așa la nesfârșit. Nu știu dacă a cunoscut vechea maximă care figurează în paginile inițiale ale antologiei talmudice a lui Rafael Cansinos-Asséns: *Nu era decât prima noapte, dar un lung șir de veacuri o precedaseră.*

Țin să subliniez două calități ale astăzi uitatei teze a lui Gosse. Prima este eleganța ei oarecum monstruoasă. Cea de a doua este involuntara reducere la absurd a unei *creatia ex nihilo*, demonstrația indirectă a faptului că universul este veșnic, așa cum au socotit Vedanta și Heraclit, Spinoza și atomiștii… Bertrand Russell a actualizat-o. În capitolul nouă al *cărții The Analysis of Mind* (Londra, 1921) el presupune că planeta a fost creată în urmă cu doar câteva minute și înzestrată cu o omenire ce-și „amintește” un trecut iluzoriu.

Buenos Aires, 1941

Postscriptum: În 1802, Chateaubriand *(Génie du Christianisme*, 1, 4, 5) a formulat, pornind de la motive estetice, o teză identică cu aceea a lui Gosse. A demascat caracterul insipid și derizoriu al unei prime zile a Facerii, populată de pui de porumbei, larve, cățelandri și semințe. *Sans une vieillesse originaire, la nature dans son innocence eût été moins belle qu’elle ne l’est aujourd’hui dans sa corruption*, a scris el.

Trad. A. I.

SPAIMELE SAVANTULUI AMÉRICO CASTRO[44]

Cuvântul *problemă* poate fi o insidioasă *petitio principii.* A vorbi despre *problema evreiască* înseamnă a postula că evreii sunt o problemă; înseamnă a prevesti (și a recomanda) persecuțiile, spolierea, gloanțele, masacrul, violul și lectura prozei doctorului Rosenberg. Un alt neajuns al falselor probleme este acela că promovează soluții care sunt de asemenea false. Pliniu *(Historia natural,* cartea a opta) nu se mulțumește să observe că în timpul verii dragonii atacă elefanții; riscă ipoteza că o fac pentru a le bea tot sângele, care, cum știe toată lumea, este foarte rece. Savantul Castro (*La peculiaridad lingüística* etc.) nu se mulțumește să observe „o harababură lingvistică la Buenos Aires"; riscă ipoteza „lumfardismului" și a „gauchofiliei mistice".

Pentru a demonstra prima teză - smintirea limbii spaniole în estuarul Río de La Plata -, savantul recurge la un procedeu pe care trebuie să-l calificăm drept sofistic, pentru a nu pune sub semnul îndoielii inteligența lui, și drept naiv, pentru a nu pune sub semnul îndoielii probitatea lui. Îngrămădește frânturi din Pacheco, Vacarezza, Lima, *Last Reason,* Contursi, Enrique González Tuñón, Palermo, Llanders și Malfatti, le copiază cu o gravitate infantilă și pe urmă le trâmbițează *urbi et orbi* drept exemple ale limbajului nostru depravat. Nu bănuiește că asemenea exerciții („C-un rahat încărunțit, / prăjituri și plăcințele, / marfă-ai luat de giugiulit. / Pește te-ai făcut, mișele.") sunt caricaturale; el le socotește

44 *La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico* (Losada, Buenos Aires, 1941).

„simptome ale unei alterări grave”, a cărei cauză îndepărtată o constituie „bine cunoscutele împrejurări care au transformat țările din bazinul fluviului La Plata în zone în care suflul imperiului spaniol ajungea fără nicio vlagă”. Cu aceeași eficiență am putea argumenta că la Madrid nu mai există vestigii ale limbii spaniole, după cum o demonstrează versurile pe care le transcrie Rafael Salillas:

Peștele de pațachine
avea boașe de măgar.
Ascultați-mă pe mine:
le avea de armăsar…

Gata stând mereu să-nceapă,
puiculița jumulește.
După ce o trage-n țeapă,
mandea bea și chefuiește.

Față de această vulgaritate, strofa în *lunfardo* pe care o reproducem în continuare este aproape decentă:

Prin cotețe dete iama
cocoșelul afumat.
Puiculiței-i făcu seama.
Cum venit-a a și plecat.

La pagina 139, Américo Castro ne anunță altă carte despre problema limbii vorbite la Buenos Aires; la p. 87 se laudă că a descifrat un dialog câmpenesc dintr-o scriere a lui Lynch „în care personajele folosesc mijloacele de expresie cele mai barbare, pe care le înțeleg în întregime numai cei familiarizați cu jargoanele din Río de La Plata”. Jargoanele: *ce pluriel est bien singulier.* În afară de *lunfardo* (modesta expresie a limbajului pușcăriașilor pe care nimeni nici nu visează măcar să-l compare cu exuberantul *caló,* argoul țiganilor spanioli), nu există alte

jargoane în această țară. Nu ducem lipsă de dialecte, deși ne lipsesc institutele de dialectologie. Aceste bresle trăiesc din respingerea, unul câte unul, a graiurilor pe care le inventează. Au improvizat așa-numitul *gauchesco*, pornind de la scrierile lui Hernández: apoi *cocoliche*, pornind de la un clovn care slujise în casa familiei Podestá; pe urmă *vesre,* pornind de la vorbirea elevilor din clasa a patra. Pe aceste reziduuri se sprijină; acestea sunt bogățiile pe care le datorăm și le vom datora lor.

Nu mai puțin false sunt „gravele probleme pe care le prezintă vorbirea din Buenos Aires". Am călătorit prin Catalonia, prin Alicante, prin Andaluzia, prin Castilia; am trăit câțiva ani la Valladolid și unul la Madrid; păstrez amintiri foarte plăcute din aceste locuri, dar nu mi s-a părut niciodată că spaniolii ar vorbi mai bine decât noi. (Vorbesc mai tare, asta da, și cu aplombul celor care nu știu ce-i îndoiala.) Savantul Castro ne reproșează arhaismul. Metoda lui este stranie: descoperă că persoanele cele mai culte din San Mamed de Puga, în provincia Orense, au uitat accepția cutare sau cutare a cuvântului cutare sau cutare. De aici trage imediat concluzia că argentinienii trebuie să o uite și ei... Limba spaniolă suferă, neîndoielnic, de numeroase imperfecțiuni (monotona precumpănire a vocalelor, accentuarea prea puternică a cuvintelor, incapacitatea de a forma cuvinte compuse), dar nu și de imperfecțiunea pe care stângacii ei apărători i-o reproșează: dificultatea. Spaniola este foarte ușoară. Numai spaniolii o socotesc anevoioasă. Poate fiindcă îi tulbură farmecul catalanei, al dialectelor asturian, valencian și galician, al celui din Mallorca și al limbii basce. Poate dintr-o eroare de vanitate ori poate dintr-o anumită asprime verbală (confundă acuzativul cu dativul, spun *lui omoară* în loc de *îl omoară*, sunt, de obicei, incapabili să pronunțe *Atlántico* sau *Madrid*, cred că o carte poate suporta acest titlu cacofonic: *Specificul lingvistic din bazinul Río de La Plata și sensul său istoric).*

În fiecare dintre paginile acestei cărți, Américo Castro reia cu obstinație superstițiile convenționale. Îl disprețuiește pe López și îl venerează pe Ricardo Rojas; respinge tangoul și laudă, cuprins de admirație, dansurile populare; socotește că Rosas a fost o căpetenie de gherilă, un fel de Ramírez ori Artigas, și îl numește, acoperindu-se astfel de ridicol, „maximul centaur”. (Cu un stil mai elegant și o judecată mai subtilă, Groussac a preferat definiția „milițian de ariergardă”.) Interzice - înțeleg că are toate motivele să o facă - un cuvânt cum este *bășcălie*, dar se resemnează să accepte expresia *a lua peste picior*, care nu este, în mod vădit, cu nimic mai logică și mai încântătoare. Atacă expresiile idiomatice americane pentru că cele spaniole îi plac mai mult. Nu vrea să spunem pe *daiboj,* îi place să spunem *pe degeaba…* Acest cercetător al „fenomenului lingvistic din Buenos Aires” notează cu cea mai mare seriozitate că locuitorii din Buenos Aires numesc lăcusta *acridio.* Acest cititor inexplicabil al lui Carlos de la Púa și al poemului *Yacaré* ne dezvăluie faptul că *taita,* în limbajul mahalalelor, înseamnă *tată.*

În această carte, forma nu dezminte fondul. Uneori stilul este comercial: „Bibliotecile din Mexic posedau cărți de bună calitate” (p. 49); „Vama suedeză… impunea prețuri fabuloase” (p. 52). Alteori banalitatea permanentă a gândirii nu exclude neghiobia pitorească: „se întâmplă atunci singurul lucru posibil: apare tiranul, condensarea energiei fără direcție precisă a mulțimii, pe care el nu o îndreaptă pe un anumit făgaș, fiindcă nu este călăuză, ci o forță strivitoare, un covârșitor aparat ortopedic care, în mod mecanic, bestial, adună în țarc turma împrăștiată” (pp. 71-72). În alte locuri, exegetul lui Vacarezza încearcă acel *mot juste*: „Din aceleași motive pentru care se torpilează excelenta gramatică a lui A. Alonso și P. Henríquez Ureña” (p. 31).

Haimanalele din *Least Reason* emit metafore hipice; savantul Castro, mai versatil în ale erorii, îmbină

radiotelefonia cu fotbalul: „Gândirea și arta din bazinul Río de La Plata sunt antene valoroase pentru tot ce pe lumea asta înseamnă valoare și efort, atitudine profund receptivă care nu va întârzia să se transforme în forță creatoare, dacă destinul nu va schimba drumul semnelor prielnice. Poezia, romanul și eseul au marcat în acest domeniu mai mult de un gol perfect. Știința și gândirea filosofică numără printre cultivatorii lor nume extrem de distinse” (p. 9).

La această eronată și minimă erudiție, savantul Castro adaugă neobositul exercițiu al lingușelii, al prozei rimate și al intimidării.

P.S. Citesc la p. 136: „Să te avânți cu seriozitate, fără umbră de ironie, să scrii ca Ascasubi, Del Campo sau Hernández este o treabă care te pune pe gânduri”. Transcriu ultimele strofe din poemul *Martín Fierro*:

Iată-l: Cruz și cu Fierro
la o fermă-au strâns o ceată,
calea și-au urmat îndată,
ca-n curând, pe nesimțite,
doi creoli, cu minți unite,
trece granița să poată.

Și-ntr-o zi cu zorii limpezi,
după ce-au trecut, călări,
zise Cruz: „Privește-n zări!”
Și Martín, cu ochii umezi,
a zări ce mici pe lume-s
ultimele așezări.

Iar apoi, urmându-și drumul,
se pierdură în pustii;
de sunt morți, de mai sunt vii,
știre n-am, în cânt s-o picur;

trag nădejde, într-o zi,
că voi ști ceva mai sigur.

Astea zise, iată, și eu
mi-am sfârșit durutul cânt;
toate adevăruri sunt
cele spuse în poveste;
un gaucho stup doar este,
de năpaste, pe pământ.

Dar nădejde-n Ceruri aibă,
că-mi iau bun-rămasul eu,
de la ce, în felul meu,
am cântat pe cât se poate:
rele ce le știu cu toții,
dar de nimeni nu-s cântate[45].

„Cu seriozitate, fără umbră de ironie”, întreb acum: „Cine este mai dialectal: cântărețul strofelor limpezi pe care le-am reprodus, sau incoerentul redactor, care vorbește despre aparate ortopedice care adună turmele în țarc, genuri literare care joacă fotbal și gramatici torpilate?”

La p. 122, savantul Castro a pomenit câțiva scriitori al căror stil este corect; în pofida includerii numelui meu în această enumerare, nu mă cred cu totul incapabil să vorbesc despre stilistică.

Trad. A. I.

[45] José Hernández, *Martín Fierro, op. cit. (n. tr.).*

SĂRMANUL NOSTRU INDIVIDUALISM

Iluziile patriotismului nu au limite. În primul veac al erei noastre, Plutarh și-a bătut joc de cei care declarau că luna din Atena era mai frumoasă decât luna din Corint; Milton, în veacul al XVII-lea, a observat că Dumnezeu avea obiceiul să se arate mai întâi englezilor Lui; Fichte, la începutul veacului al XIX-lea, a declarat că a avea caracter și a fi german sunt, bineînțeles, unul și același lucru. Aici, la noi, naționaliștii mișună peste tot; îi însuflețește, după părerea lor, scopul vrednic de atenție și nevinovat de a promova cele mai bune trăsături ale spiritului argentinian. Nu-i cunosc, totuși, pe argentinieni; în polemică, ei preferă să-i definească în funcție de vreun fapt extern: conchistadorii spanioli (să spunem) sau imaginara tradiție catolică sau „imperialismul saxon".

Argentinianul, spre deosebire de americanii din Nord și de toți europenii, nu se identifică cu statul. Această mentalitate poate fi atribuită împrejurării că, în această țară, guvernele sunt de obicei foarte rele sau faptului general că statul este o abstracție de neconceput[46]; neîndoielnic este faptul că argentinianul este un individ, nu un cetățean. Aforisme precum acela al lui Hegel: „Statul este realitatea ideii morale" i se par glume sinistre. Filmele realizate la Hollywood ne propun adesea spre admirație cazul unui om (în general, un ziarist) care caută prietenia unui criminal pentru a-l da apoi pe mâna poliției: argentinianul, pentru care prietenia este o pasiune, iar

[46] Statul este impersonal: argentinianul nu concepe decât o realitate personală. De aceea, pentru el, a fura din banii publici nu este o crimă. Constat un fapt: nu îl justific și nici nu îl scuz.

poliția este o mafie, simte că acest „erou” este o canalie de neînțeles. Simte împreună cu Don Quijote că se cuvine „să-și vadă fiecare de păcatele lui” și că „nu-i treabă de oameni cinstiți să fie călăii altor oameni, când n-au a se amesteca în asta”. (*Quijote*. I, XXII). Nu o singură dată, în fața acestor deșarte simetrii ale stilului spaniol, am crezut că ne deosebim radical de Spania; aceste două rânduri din romanul *Don Quijote* au fost însă de ajuns pentru a mă convinge că greșeam. Sunt un fel de simbol liniștit și tainic al afinității dintre noi. Acest adevăr își găsește o confirmare profundă într-o noapte din literatura argentiniană: acea noapte deznădăjduită în care un sergent de poliție rurală a strigat că nu poate să încuviințeze delictul dea ucide un viteaz și a început să lupte împotriva soldaților, trecând de partea dezertorului Martín Fierro.

Lumea, pentru european, este un cosmos, în care fiecare se potrivește intim cu funcția pe care o îndeplinește; pentru argentinian, lumea este un haos. Europeanul și americanul din Nord socotesc că a fost bună o carte care a meritat un premiu oarecare; argentinianul, în schimb, admite posibilitatea ca acea carte să nu fie rea, în pofida premiului. În general, argentinianul este neîncrezător în fața vieții, oricare ar fi împrejurările de care are parte. Se prea poate să nu cunoască faptul că pe lume există în permanență treizeci și șase de oameni drepți - acei *Lamed Wufniks* - care nu se cunosc între ei, însă care, în mod tainic, susțin universul, dar dacă ar auzi acest lucru, nu s-ar mira că acești oameni vrednici de toată lauda sunt obscuri și anonimi… Eroul lui popular este bărbatul singur care se luptă cu o bandă întreagă, eroul, fie omul faptei prin excelență (Fierro, Moreira, Furnica Neagră), fie cel potențial sau din trecut (Segundo Sombra). Alte literaturi nu menționează asemenea fapte. Să ne gândim, de pildă, la doi mari scriitori europeni: Kipling și Franz Kafka. La prima vedere, cei doi nu au nimic în comun, dar nu este

așa: tema unuia este justificarea ordinii, a unei ordini (drumul din *Kim,* Podul din *The Bridge-Builders*, zidul roman din *Puck of Pook's Hill*). Iar tema celuilalt este singurătatea insuportabilă și tragică a omului care nu-și găsește locul, oricât ar fi acesta de neînsemnat, în ordinea universului.

S-ar putea spune că trăsăturile pe care le-am indicat sunt pur și simplu negative sau anarhice; s-ar putea adăuga că nu li se poate da o explicație politică. Îndrăznesc să sugerez contrariul. Cea mai urgentă dintre problemele epocii noastre *(*semnalată mai demult, cu o luciditate profetică, de Spencer, astăzi aproape dat uitării) este intervenția tot mai mare a statului în viața individului: în lupta cu acest rău, ale cărui nume sunt comunismul și nazismul, individualismul argentinian, poate inutil sau dăunător până acum, își va găsi justificarea și îndatoririle.

Fără speranță și cu nostalgie, mă gândesc la posibilitatea abstractă a unui partid care ar avea unele afinități cu argentinienii: un partid care ne-ar făgădui (să spunem) un riguros program minimal de guvernare.

Naționalismul vrea să ne farmece cu imaginea unui stat care în realitate s-ar dovedi extrem de incomod: această utopie, o dată instaurată pe pământ, ar avea providențiala virtute de a-i face pe toți să-și dorească, și în cele din urmă să-și construiască, antiteza lui.

Buenos Aires, 1946

Trad. A. I.

QUEVEDO

Istoria literaturii, ca și cealaltă, este plină de enigme. Niciuna dintre ele nu m-a neliniștit și nu mă neliniștește atât de mult ca strania faimă parțială de care a avut parte Quevedo. În cataloagele de nume cu reputație universală, numele său nu figurează. Mi-am bătut mult capul pentru a descoperi cauzele acestei ciudate omisiuni; cândva, într-o conferință uitată, mi s-a părut că le-am descoperit în faptul că asprele pagini ale lui Quevedo nu încurajează, și nici măcar nu îngăduie, o cât de vagă alinare sentimentală. („A fi foarte sentimental înseamnă a avea succes”, a observat George Moore.) Pentru a ajunge celebru, spuneam eu atunci, nu este neapărat nevoie ca un scriitor să se arate sentimental, însă este neapărat nevoie ca opera sa, ori vreo împrejurare biografică, să trezească patetismul. Nici viața și nici arta lui Quevedo, am spus, nu se pretează la aceste duioase hiperbole a căror repetare aduce faima…

Nu știu dacă această explicație este corectă: acum aș încerca să o completez în felul următor: în mod virtual, Quevedo nu este inferior nimănui, dar nu a găsit un simbol care să cucerească imaginația oamenilor. Homer îl are pe Priam, care sărută mâinile ucigașe ale lui Ahile: Sofocle are un rege care dezleagă enigme și pe care ursitele l-au făcut să dezlege oroarea propriului său destin. Lucrețiu are un infinit abis astral și discordiile atomilor; Dante, cele două bolgii ale Infernului și Roza paradisiacă; Shakespeare, sferele sale de violență și muzică; Cervantes, fericitul dialog dintre Don Quijote și Sancho: Swift, acea republică de cai virtuoși și *yahoos* bestiali; Melville, ura și dragostea Balenei Albe; Franz Kafka, labirinturile sale sordide și nesfârșite. Nu există scriitor cu faimă universală

care să nu fi plăsmuit un simbol; acesta, se cuvine să amintim, nu este întotdeauna obiectiv și exterior. Góngora sau Mallarmé, bunăoară, dăinuie ca tipuri de scriitori care elaborează minuțios o operă tainică; Whitman, ca protagonistul semidivin din *Leaves of Grass.* Despre Quevedo, în schimb, dăinuie doar o imagine caricaturală. „Cel mai nobil stilist spaniol s-a transformat în prototipul șugubățului", observă Leopoldo Lugones (*El imperio jesuítico,* 1904, p. 59).

Lamb a spus că Edmund Spencer a fost *the poets' poet*, poetul poeților. Despre Quevedo ar trebui să ne resemnăm să spunem că este literatul literaților. Pentru a-l putea prețui pe Quevedo, trebuie să fii (efectiv sau virtual) un om de litere; și invers, nimeni dintre cei care au cu adevărat vocație literară nu se poate să nu-l prețuiască pe Quevedo.

Măreția lui Quevedo este verbală. A-l socoti un filosof, un teolog sau (cum preferă Aureliano Fernández Guerra) un om de stat este o eroare pe care o pot îngădui titlurile operelor, dar nu conținutul lor. Tratatul său intitulat *Providența lui Dumnezeu, patimă pentru cei ce o tăgăduiesc și desfătare pentru cei ce o împărtășesc: doctrină cercetată pornind de la îndoielile și pătimirile lui Iov* recurge la intimidare în dauna raționamentului. Asemenea lui Cicero *(De natura deorum*, II, 40-44), încearcă să dovedească ordinea divină prin intermediul ordinii astrale, „vastă republică de lumini", și, după această variațiune stelară a argumentului cosmologic, adaugă: „Puțini au fost cei care au tăgăduit în mod absolut existența lui Dumnezeu; îi voi pune la stâlpul infamiei pe cei care au făcut-o cu nerușinare, și anume: Diagoras din Milet, Protagoras din Abdera, discipoli ai lui Democrit și Theodor (numit îndeobște Atheo), și Bion din Borystene, discipol al nesăbuitului și respingătorului Theodor: ceea ce este de-a dreptul terorism. Există în istoria filosofiei doctrine, probabil false, care exercită un farmec obscur asupra imaginației oamenilor: doctrina platonică și

pitagoreică despre migrarea sufletului prin mai multe trupuri, doctrina gnostică potrivit căreia lumea este lucrarea unui zeu ostil sau rudimentar. Quevedo, preocupat numai de aflarea adevărului, este invulnerabil în fața acestui farmec. Scrie că transmigrarea sufletelor este o „nerozie bestială" și o „nebunie brută". Empedocle din Agrigento a afirmat: „Am fost un băiat, o fată, un lujer, o pasăre și un pește mut ce țâșnește din mare". Quevedo notează (*Providența lui Dumnezeu):* „S-a găsit să fie apărătorul și legiuitorul acestor năzdrăvănii Empedocle, un om atât de nechibzuit care, afirmând că a fost pește, s-a preschimbat într-o fire atât de contrară și opusă, încât a murit fluture în Etna: și la vederea mării, unde-și aflase sălașul, s-a aruncat în flăcări". Pe gnostici Quevedo îi numește infami, blestemați, nebuni și plăsmuitori de nerozii (*Cocinele lui Pluto, in fine*).

Scrierea intitulată *Politica lui Dumnezeu și guvernul lui Hristos, Domnul nostru* trebuie socotită, potrivit lui Aureliano González Guerra, „un sistem complet de guvernare, cel mai drept, mai nobil și mai potrivit". Pentru a estima ce este adevărat în această apreciere, este suficient să ne aducem aminte că cele patruzeci și șapte de capitole ale acestei cărți nu au alt temei decât strania ipoteză că faptele și cuvintele lui Hristos (care a fost, precum se știe, *rex Judaeorum)* sunt simboluri tainice în lumina cărora omul politic trebuie să-și rezolve problemele. Credincios față de această cabală, din pilda cu samariteanca, Quevedo trage concluzia că tributurile pe care le percep regii trebuie să fie mici; din pilda cu pâinile și peștii, desprinde concluzia că regii trebuie să satisfacă nevoile oamenilor; din repetarea formulei *sequebantur,* desprinde concluzia că „regele trebuie să-i tragă după el pe miniștri, nu miniștrii pe rege"… Nu știi de ce să te arăți mai uimit: de caracterul arbitrar al metodei, sau de banalitatea concluziilor. Totuși, Quevedo salvează totul,

sau aproape totul, prin demnitatea limbajului[47]. Cititorul nepretențios se poate considera edificat după lectura acestei opere. O discordanță asemănătoare se observă și în *Marcus Brutus*, unde gândurile nu sunt memorabile, în schimb frazele sunt vrednice de luare-aminte. În acest tratat atinge perfecțiunea cel mai important dinte stilurile pe care le-a folosit Quevedo. În paginile lui lapidare, limba spaniolă pare să se întoarcă la rigorile latinei lui Seneca, Tacit și Lucan, acea latină cizelată și dură a vârstei de argint. Laconismul fastuos, hiperbatul, rigoarea aproape algebrică, opoziția termenilor, ariditatea, repetarea cuvintelor, toate acestea conferă textului o precizie iluzorie. Multe paragrafe merită, sau cer, să fie numite perfecte. Bunăoară, acesta pe care-l transcriu: „Încununară cu frunze de dafin un neam: răsplătiră mărețe și suverane biruințe cu ovațiile triumfului; cinstiră vieți aproape divine ridicând statui; și pentru ca ramurile și iarba și marmura și glasurile să nu se reducă la ipostaza de simple privilegii ale tezaurului, nu le acordară la cerere, ci după merit". Quevedo a folosit și alte stiluri, cu rezultate nu mai puțin fericite: stilul aparent oral din *Buscón,* stilul deșănțat și orgiastic (dar nu ilogic) din *Ora tuturor.*

„Limbajul - a observat Chesterton *(G.F. Watts,* 1904. P. 91) - nu este un fapt științific, ci artistic; a fost inventat de războinici și vânători și este mult anterior științei." Quevedo nu l-a înțeles niciodată altfel; pentru el limbajul a fost, în primul rând, un instrument logic. Vechile și răsuflatele procedee ale poeziei - ape de cleștar, mâini de zăpadă, ochi ce sclipesc precum stelele și stele ce privesc

[47] Reyes observă pe bună dreptate (*Capítulos de literatura española,* 1939, p. 133): „Operele politice ale lui Quevedo nu propun o nouă interpretare a valorilor politice și nu mai au decât o valoare retorică... Fie sunt pamflete ocazionale, fie sunt opere de declamație academică. *Politica lui Dumnezeu,* în pofida aparenței ambițioase, nu este altceva decât un atac la adresa miniștrilor răi. Dar în aceste pagini putem găsi, în schimb, câteva dintre trăsăturile cele mai caracteristice ale lui Quevedo".

asemenea ochilor - îl nemulțumesc pentru faptul că sunt facile, dar și mai mult pentru că sunt false. Blamându-le, a uitat că metafora este îngemănarea momentană a două imagini, și nu asimilarea metodică a două obiecte… De asemenea a detestat expresiile idiomatice. Cu scopul de „a le pune la stâlpul infamiei”, a urzit cu ele rapsodia care se intitulează *Povestea poveștilor:* multe generații, fascinate, au preferat să vadă în această reducere la absurd un muzeu de perfecțiuni, hărăzit prin voia lui Dumnezeu să izbăvească de uitare locuțiunile *harababura, claie peste grămadă, talmeș-balmeș, cât ai zice pește* și *alandala.*

Quevedo a fost asemuit, nu o dată, cu Lucian din Samosata. Există însă o deosebire fundamentală între ei: războindu-se, în veacul al II-lea, cu divinitățile olimpice, Lucian scrie o operă de polemică religioasă, pe când Quevedo, repetând atacul în veacul al XVI-lea al erei noastre, nu face altceva decât să respecte o tradiție literară.

După ce am aruncat această scurtă privire asupra prozei lui Quevedo, să ne oprim și la poezia lui, care nu este mai puțin variată.

Privite ca mărturii ale unei pasiuni, poemele de dragoste ale lui Quevedo lasă de dorit; privite însă ca jocuri de hiperbole, ca deliberate exerciții de petrarchism, ele sunt de cele mai multe ori admirabile. Stăpânit de dorințe puternice, Quevedo n-a încetat niciodată să năzuiască spre ascetismul stoic; și pe urmă probabil că i se părea un lucru nesăbuit să depindă de femei („chibzuit este cel ce se slujește de mângâieri și nu se încrede în ele”); sunt suficiente aceste motive pentru a explica deliberata artificialitate a versurilor din *Muza IV* a Parnasului său, care „cântă mărețele fapte ale iubirii și frumuseții”. Accentul personal al lui Quevedo apare în alte strofe, și anume în acelea care-i îngăduie să-și dezvăluie propria melancolie, curajul sau dezamăgirea. De pildă în sonetul trimis, de la moșia lui din Torre de Juan Abad, lui don José

de Salas (*Muza II,* 109):

În pacea din pustiu trăindu-mi sorții,
în cărți puține, însă cărți de vază,
vorbesc cu răposații fără groază
și-ascult cu ochii ce mă-nvață morții.

Greu de-nțeles, dar sinceri mi-s consorții:
ba-ndreaptă versu-mi, ba mi-l fecundează,
și-n cânt tăcut contrapunct este trează
visarea vieții-n cei ce-s pradă morții.

Căci duhul lor e veșnic viu și clar.
De-al anilor blestem răzbunător
tu izbăvește scrisul cărturar.

O, don Josef căci clipa trece-n zbor,
dar cel mai greu atârnă la cântar,
fecundă, clipa-nvățăturii lor.[48]

Nu lipsesc elementele conceptiste în acest sonet *(ascult cu ochii, e trează visarea vieții),* dar poezia are forță în pofida acestor elemente, nu datorită lor. Nu voi spune că este vorba despre o transcriere a realității, deoarece realitatea nu este verbală, însă voi afirma că, neîndoielnic, cuvintele sale au o importanță mai mică decât scena pe care o evocă sau decât accentul bărbătesc ce pare să le însuflețească. Nu întotdeauna se întâmplă așa; în cel mai cunoscut sonet din acest volum - *Amintirea nemuritoare a lui don Pedro Girón, duce de Osuna, mort în închisoare* - splendida forță a distihului

Mormânt îi sunt campaniile Flandrei,
iar Epitaf, însângerata Lună.

[48] Traducere de Aurel Covaci, Don Francisco de Quevedo y Villegas, *Versuri,* Editura Univers. 1970. București. (*n. tr.*).

este anterioară oricărei interpretări și nu depinde de ea. Același lucru se poate spune și despre expresia *plânsul militar*, al cărei înțeles nu este deloc enigmatic, ci doar anodin: *plânsul militarilor.* Cât despre *însângerata Lună,* este mai bine să uităm că e vorba despre simbolul turcesc eclipsat de cine știe ce piraterii de-ale lui don Pedro Téllez Girón.

Nu de puține ori, scrierile lui Quevedo au drept punct de plecare un text clasic. Astfel, memorabilul vers din *Muza*, IV, 31:

Și colb vor fi, un colb îndrăgostit

este o reluare, o dezvoltare a unui vers din Properțiu *(Elegii,* I, 19):

Ut mens oblito pulvis amore vacet.

Gama operei poetice a lui Quevedo este amplă. Cuprinde sonete cu substanță filosofică, ce îl prefigurează într-un anumit fel pe Wordsworth; opace și scrâșnite severități[49], bruște magii de teolog („Cinat-am împreună: am fost cina”.); gongorisme intercalate pentru a dovedi că și el era în stare să joace acest joc[50]; politețuri și dulcegării de prin

[49] *Porți se cutremur, pragurile toate, | Când maiestatea neagră-ntunecată / Oprimă reci și pale umbre moarte. | După-a sa lege dură, disperată:/ Și trei gâtlejuri au rămas căscate | Văzând dumnezeiești lumini curate. / Iar Cerber amuțește-n acea clipă. / Cu-adânci suspine negre umbre țipă. / Sub pașii grei se-aude tânguirea, | Și măguri de cenușă-albesc pustii. / Nevrednice sunt toate de privirea | lui Dumnezeu plutind peste câmpii./ Spori-vor spaima noastră și mâhnirea | Câini răgușiți, ce-n vane-mpărății/ Rănesc auzul, tulbură visări. / Amestecând lătrat și lamentări.* (Muza IX).

[50] *Un animal născut fu pe pământ. | Simbol de zel ființei muritoare, / ba Jupiter fu mască și veșmânt: | Ce-a împietrit, o vreme, mâini reale, | În umbra lui toți consulii gemură. | Păștea lumina în câmpii astrale* (Muza II).

Italia („singurătate-umilă, verde sunet”); variațiuni după Persius, Seneca, Juvenal, după Sfintele Scripturi, după Joachim de Bellay; trivialități[51]; ironii fin meșteșugite[52]; sumbre solemnități ale anihilării și haosului.

Sătulă-i Toga de venin de Tyr,
Și-n roșu aur vechi de asfințit
Înecă în comori de-Orient vestit,
Oh, Licas, ăst nemângâiat martir!

Tu pătimești strălucitor delir
Când fericirea-atât de vinovată
Preschimbă-n aur goaza-ntunecată,
și vipera-n rubin, aspida-n crin.

Pe Jupiter să-ntreci, ce-al său Palat,
dorești și-nveșmântat în aur tot
Tu viu te crezi; de moarte ai uitat.

Și proslăvit de-ntregul tău norod,
Ești, pentru ochiul ce te-a cercetat,
Scârbavnic, mârșav, cufundat în glod.

Cele mai bune poezii ale lui Quevedo există dincolo de inspirația ce le-a zămislit și de ideile comune din care sunt alcătuite. Nu sunt obscure; eludează viciul de a tulbura, sau de a desfăta, prin enigme, spre deosebire de unele poeme de Mallarmé, Yeats și George. Sunt (dacă ne este îngăduit să le numim astfel) obiecte verbale, pure și independente, asemenea unei spade sau unui inel de argint. Ca acesta, bunăoară: *Sătulă-i Toga de venin de Tyr.*

Trei sute de ani s-au scurs de la moartea trupească a lui

---

51 *Se înființă zbierând / Cu sudoarea-i uleioasă, | Și pe umeri răsfirând/ O năframă păduchioasă.* (MuzaV).

52 *Are Fabio gagică | Și chitara o strunește | Pentru-Aminta, care - cică - | De el nici nu-și amintește. (*Muza VI).

Quevedo, însă el continuă să fie întâiul făurar al literelor hispanice. Asemenea lui Joyce, lui Goethe, lui Shakespeare, lui Dante, mai mult decât oricare alt scriitor, Francisco de Quevedo e mai curând o vastă și complexă literatură decât un simplu om.

Trad. A. I.

MAGII PARȚIALE ÎN *DON QUIJOTE*

E verosimil ca aceste observații să mai fi fost enunțate vreodată sau, poate, de mai multe ori; investigarea noutății lor mă preocupă însă mai puțin decât aceea a posibilului adevăr pe care îl cuprind.

Confruntat cu alte cărți clasice (*Iliada*, *Eneida*, *Pharsalia, Divina Comedie* dantescă, tragediile și comediile lui Shakespeare), *Don Quijote* este o carte realistă; de bună seamă, acest realism diferă în mod esențial de acela practicat în veacul al XIX-lea. Joseph Conrad a putut scrie că elimină din opera lui supranaturalul, căci a-l admite ar părea să nege faptul că și cotidianul este miraculos; nu știu dacă Miguel de Cervantes va fi împărtășit această intuiție, dar știu că forma cărții sale l-a făcut să contrapună unei lumi imaginare și poetice o lume reală și prozaică. Joseph Conrad și Henry James au transpus realitatea în romane din pricină că o socoteau poetică; pentru Cervantes, realul și poeticul alcătuiesc antinomii. Vastelor și incertelor geografii ale lui Amadís el le opune drumurile prăfuite și sordidele hanuri din Castilia; să ne imaginăm un romancier al vremii noastre care ar prezenta, în sens parodic, pompele de benzină. Cervantes a creat pentru noi poezia Spaniei din veacul al XVII-lea, însă nici Spania, nici veacul nu apăreau poetice în ochii lui; oameni ca Unamuno sau Azorín sau Antonio Machado, înduioșați în fața evocării ținutului La Mancha, ar fi fost pentru el de neînțeles. Planul operei sale îi interzicea miraculosul; acesta, însă, trebuia să figureze, fie și indirect, asemenea crimelor și misterelor într-o parodie la romanele polițiste. Cervantes nu putea recurge la talismane ori la sortilegii, dar a insinuat supranaturalul într-un mod subtil și, tocmai prin

aceasta, mai eficient. Căci, în mod intim, Cervantes iubea supranaturalul; Paul Groussac, în 1924, observa: „Cu câte o pospăială prost mimată de latină și italiană pe alocuri, recolta literară a lui Cervantes provine mai cu seamă din romanele pastorale și din romanele cavalerești, povești adormitoare din anii de captivitate”. *Don Quijote* nu este atât un antidot al acestor ficțiuni, cât o secretă despărțire nostalgică.

În cadrul realității, orice roman instituie un plan ideal: Cervantes se complace în a confunda obiectivul și subiectivul, lumea cititorului și lumea cărții. În acele capitole unde se cercetează dacă lighenașul bărbierului este sau nu un coif, iar samarul o șa cavalerească, problema e tratată într-un mod explicit; în alte locuri, așa cum am mai spus-o, ea este doar insinuată. În cel de-al șaselea capitol al primei părți, preotul și bărbierul revizuiesc biblioteca lui Don Quijote; în mod surprinzător, una din cărțile discutate e însăși *Galateea* lui Cervantes și, cu acest prilej, aflăm că bărbierul îi este acestuia prieten, însă că nu-l admiră prea tare, drept care și declară despre el că e mai priceput în materie de nefericiri decât în materie de versuri, iar despre pomenita carte, că ar avea anumite merite inventive, dar că propune ceva și nu ajunge la nicio concluzie. Bărbierul, vis al lui Cervantes ori formă a unui vis al lui Cervantes, îl judecă pe Cervantes… Și deopotrivă de surprinzător este să aflăm, la începutul celui de-al nouălea capitol, că întreg romanul a fost tradus din arabă, că Cervantes însuși a dobândit manuscrisul în piața din Toledo și i l-a dat spre tălmăcire unui maur, pe care l-a și găzduit la el acasă mai bine de o lună jumătate, până când acesta și-a isprăvit munca. Ne amintim de Carlyle, care a simulat că *Sartor Resartus* ar fi viziunea parțială a unei opere publicate în Germania de doctorul Diogenes Teufelsdroeckh; ne amintim de rabinul castilian Moises din León, care a alcătuit un *Zohar* sau *Carte a Strălucirii* și a pus-o apoi pe seama unui rabin palestinian din veacul al

III-lea.

Jocul acesta de stranii ambiguități culminează în cea de-a doua parte; protagoniștii au citit deja partea întâi, protagoniștii din *Don Quijote* sunt, totodată, cititori ai lui *Don Quijote*. Aici, în mod inevitabil, ne amintim de Shakespeare, care include, în spectacolul lui *Hamlet*, un al doilea spectacol, din nou o tragedie, ce repetă, în mare, pe aceea a lui *Hamlet*: corespondența imperfectă dintre opera principală și opera secundară diminuează eficiența acestei incluziuni. Un artificiu analog aceluia al lui Cervantes, și încă mai surprinzător, figurează în *Ramayana*, poem al lui Valmiki, în care sunt narate isprăvile lui Rama și războiul acestuia cu demonii. În cartea ultimă, fiii lui Rama, care nu-și cunosc tatăl, caută adăpost într-o pădure, unde un ascet îi învață să citească. Ascetul este, în mod straniu, Valmiki, iar cartea din care citesc, *Ramayana*. Rama poruncește să se organizeze o jertfire de cai; la serbare sosește Valkimi, însoțit de ucenicii lui. În zvon de lăută, aceștia cântă *Ramayana.* Rama își ascultă propria istorie, își recunoaște fiii și-l răsplătește pe poet... Ceva asemănător a săvârșit hazardul în *O mie și una de nopți*. Această compilare de istorii fantastice dublează și multiplică până la vertij ramificarea unei povestiri centrale în povestiri secundare, dar nu încearcă să-și nuanțeze realitățile, iar efectul (care ar fi trebuit să fie profund) e superficial, asemeni celui dintr-un covor persan. E cunoscută istoria preliminară a seriei: deznădăjduitul jurământ al regelui, care se logodește în fiecare noapte cu o fecioară și a doua zi, în zori, îi taie capul, precum și hotărârea Șeherezadei, care-l distrage cu povești până ce asupra celor doi s-au rotit o mie și una de nopți și ea îi arată pruncul zămislit chiar de el. Nevoia de a completa o mie și una de secțiuni i-a silit pe copiștii operei la interpolări de tot soiul. Niciuna nu e, însă, atât de tulburătoare ca noaptea DCII[53], magică între nopți. În acea

[53] adică noaptea 602, în notație arabă a cifrelor.

noapte, regele aude din gura reginei propria istorie. Aude începutul istoriei, care le cuprinde pe toate celelalte, și chiar - în chip monstruos - pe sine însuși. Intuiește oare cu limpezime cititorul vasta posibilitate a acestei interpretări, strania ei primejdie? E îndeajuns ca regina să persiste și imobilul rege va asculta pentru vecie trunchiata istorie a celor *O mie și una de nopți*, acum infinită și circulară… Invențiile filosofiei nu sunt mai puțin fantastice decât acelea ale artei: Josiah Royce, în întâiul volum al lucrării *The World and the Individual* (1899), a afirmat cele ce urmează: „Să ne închipuim că o porțiune din solul Angliei a fost perfect nivelată și că un cartograf trasează acolo o hartă a Angliei. Lucrarea e desăvârșită; nu există amănunt pe solul Angliei, oricât ar fi de neînsemnat, care să nu figureze în hartă; totul își are aici corespondența. În acest caz, harta trebuie să conțină, de bună seamă, o hartă a hărții, care, la rândul ei, va trebui să conțină o hartă a hărții, și tot așa la infinit.”

De ce, oare, ne tulbură faptul că harta este inclusă într-o hartă și cele o mie și una de nopți în cartea celor *O mie și una de nopți*? De ce, oare, ne tulbură faptul că Don Quijote este cititorul lui *Don Quijote*, iar Hamlet spectator al lui *Hamlet*? Cred că am descoperit pricina: dacă personajele unei ficțiuni pot fi lectori sau spectatori - după cum ne sugerează aceste inversiuni -, noi, cititorii sau spectatorii ficțiunii, putem să fim, la rândul nostru, fictivi. În 1833, Carlyle observă că istoria universală este o infinită carte sacră pe care toți oamenii o scriu și o citesc și încearcă s-o înțeleagă, dar unde, deopotrivă, se află scris și numele lor.

Trad. C. H.

NATHANIEL HAWTHORNE[54]

Voi începe istoria literaturii americane cu istoria unei metafore; mai bine spus, cu câteva exemple în care apare această metaforă. Nu știu cine a inventat-o: e poate o greșeală să presupunem că se pot inventa metafore. Cele adevărate, cele care formulează strânse legături între două imagini, au existat dintotdeauna; cele pe care încă le putem inventa sunt cele false, cele care nu merită să fie inventate. Ceea ce spun acum face ca visele să semene cu un spectacol de teatru. În veacul al XVII-lea, Quevedo a formulat această idee în *Visul morții*: Luis de Góngora, în sonetul *Închipuiri*, unde citim:

Zămislitor de-nchipuiri e visul;
în teatrul său iscat de vântul nopții,
în neguros veșmânt îmbracă umbre.

În veacul al XVIII-lea, Addison va spune acest lucru cu mai mare precizie. „Sufletul, atunci când visează - scrie Addison -, este în același timp teatrul, actorii și publicul". Cu mult înainte, poetul persan Omar Khayyam scrisese că istoria lumii e o reprezentare pe care Dumnezeu, Dumnezeul multiplu al panteiștilor, o plănuiește, reprezintă și contemplă, pentru a-și ostoi veșnicia; mult mai târziu, elvețianul Jung, în cărți fermecătoare și, fără îndoială, exacte, avea să asemene invențiile literare cu cele onirice, literatura cu visul.

Dacă literatura este un vis, un vis controlat și deliberat, însă în primul rând un vis, e bine ca versurile lui Góngora

[54] Acest text este o conferință ținută la *Colegio Libre de Estudio Superiores*, în martie 1949.

să slujească drept epigraf al acestei istorii a literaturii americane, pe care o vom inaugura prin referirea la Hawthorne, visătorul. Cu puțin timp înaintea lui există alți scriitori americani - Fenimore Cooper, un fel de Eduardo Gutiérrez cu mult inferior lui Eduardo Gutiérrez; Washington Irving, născocitorul unor plăcute istorii cu iz spaniol -, însă pe ei îi putem uita fără părere de rău.

Hawthorne s-a născut în 1804, în portul Salem. În America acelei epoci, Salem suferea de pe urma a două anomalii: era un oraș, deși sărac, foarte vechi, era un oraș în declin. În acest oraș vechi și decăzut, purtând un nume biblic vrednic de toată cinstea, Hawthorne a trăit până în 1836; l-a iubit cu acea dragoste tristă pe care ne-o inspiră cei ce nu ne iubesc, eșecurile, bolile, obsesiile; nu am greși prea mult dacă am afirma că nu a fost niciodată departe de el. Cincizeci de ani mai târziu, la Londra sau la Roma, se afla tot în așezarea sa puritană, Salem; de pildă, când a dezaprobat ca sculptorii, în plin secol al XIX-lea, să facă statui înfățișând nuduri…

Tatăl său, căpitanul Nathaniel Hawthorne, a murit în 1808, în Indiile Orientale, în Surinam, de febră galbenă; unul dintre antecesorii lui, John Hawthorne, a fost judecătorul proceselor de vrăjitorie din 1692, în care nouăsprezece femei, printre care și o sclavă pe nume Tituba, au fost osândite la spânzurătoare. În timpul acelor stranii procese (acum fanatismul îmbracă alte forme), Justice Hawthorne a acționat cu severitate și, fără îndoială, cu sinceritate. „Într-atât de remarcabil a fost - scria Nathaniel, Nathaniel al nostru - în timpul martiriului vrăjitoarelor, încât pe bună dreptate ne-am putea gândi că sângele acestor nefericite a lăsat o urmă asupra lui. O urmă atât de adâncă, încât probabil că mai dăinuie și astăzi, în bătrânele sale oase, în cimitirul din Charter Street, dacă nu cumva s-au preschimbat în țărână.” Hawthorne adaugă, după această pitorească precizare: „Nu știu dacă înaintașii mei s-au căit și au cerut din tot

sufletul mila Domnului; eu, acum, fac acest lucru pentru ei și cer ca orice blestem abătut vreodată asupra neamului lor să fie, începând de astăzi, ridicat". Când căpitanul Hawthorne și-a dat duhul, văduva lui, mama lui Nathaniel, s-a retras în dormitor, la cel de-al doilea etaj al casei. Pe acest etaj se aflau și dormitoarele surorilor, Louisa și Elizabeth; la ultimul etaj era camera lui Nathaniel. Acești oameni nu mâneau împreună și aproape nu își vorbeau; li se lăsa mâncare pe o tavă, pe hol. Nathaniel își petrecea timpul scriind povestiri fantastice; la apusul soarelui ieșea la plimbare. Acest singuratic regim de viață a durat doisprezece ani. În 1837 îi scria lui Longfellow: „M-am izolat fără să-mi fi propus câtuși de puțin acest lucru, fără cea mai mică bănuială că avea să mi se întâmple așa ceva. M-am preschimbat într-un prizonier, m-am închis într-o temniță, iar acum nu mai găsesc cheia, și chiar dacă ușa ar fi dată în lături, tot mi-ar fi aproape teamă să ies". Hawthorne era înalt, chipeș, subțire, brunet. Avea mersul legănat, de om al mării. Pe vremea aceea nu exista (din fericire pentru copii, fără îndoială) literatură pentru cei mici; Hawthorne citise la vârsta de șase ani *Pilgrim's Progress*; prima carte pe care a cumpărat-o din banii lui de cheltuială a fost *The Faerie Queen;* două alegorii. De asemeni, chiar dacă biografii nu spun asta, Biblia; probabil aceeași Biblie pe care o adusese primul Hawthorne, William Hawthorne de Wilton, din Anglia, împreună cu o sabie, în 1630. Am rostit cuvântul „alegorii"; e un cuvânt important, poate chiar imprudent sau indiscret, fiind vorba despre opera lui Hawthorne. Se știe că Hawthorne a fost acuzat de către Edgar Allan Poe că ar alegoriza și că această activitate și acest gen nu puteau fi apărate. Două sarcini ne revin; prima, să cercetăm dacă genul alegoric este cu adevărat nepotrivit; a doua, să cercetăm dacă Nathaniel Hawthorne a practicat acest gen. După cunoștințele mele, Croce a respins în modul cel mai hotărât alegoriile; Chesterton a fost cel mai mare apărător

al lor. Croce acuză alegoria pe motiv că ar fi un pleonasm obositor, un joc al repetițiilor inutile, care mai întâi ni-l înfățișează (să spunem) pe Dante călăuzit de Vergiliu și Beatrice și abia după aceea ne explică, sau ne dă a înțelege, că Dante este sufletul, Vergiliu filosofia sau rațiunea sau lumina naturală, iar Beatrice teologia sau grația. Potrivit explicației lui Croce (exemplul nu îi aparține), Dante s-ar fi gândit mai întâi „Rațiunea și credința lucrează spre mântuirea sufletului" sau „Filosofia și teologia ne arată calea către cer" și mai apoi, unde s-a gândit la *rațiune* sau *filosofie* a scris *Vergiliu*, iar când s-a gândit la *teologie* sau *credință* a scris *Beatrice*, ceea ce ar fi un fel de mascaradă. Alegoria, potrivit acestei interpretări disprețuitoare, ar fi un fel de ghicitoare, mai amplă, mai lentă și mult mai incomodă decât celelalte, ar fi o specie barbară și infantilă, un amuzament al esteticii. Croce a formulat respingerea ei în 1907; în 1904, Chesterton o respinsese, dar Croce nu avea știință despre acest lucru. Cât de lipsită de comunicare și cât de vastă e literatura! Pagina cu pricina din Chesterton cuprinde o monografie despre pictorul Watts, cunoscut în Anglia la sfârșitul veacului al XIX-lea și acuzat, asemenea lui Hawthorne, de alegorism. Chesterton admite că Watts a plăsmuit alegorii, dar tăgăduiește faptul că genul acesta ar fi reprobabil. Socotește că realitatea cuprinde o bogăție nesfârșită și că limbajul oamenilor nu epuizează această sursă nesecată. Scrie: „Omul știe că în sufletul lui există nuanțe mai surprinzătoare, mai nenumărate și mai anonime decât culorile toamnei într-o pădure. Crede, totuși, că aceste nuanțe, în toate îmbinările și schimbările lor, pot fi reprezentate cu precizie de un mecanism arbitrar de grohăieli și țipete. Crede că din gâtlejul unui neisprăvit ies cu adevărat sunete care exprimă semnificațiile tuturor tainelor memoriei și tuturor frământărilor dorinței…". Chesterton desprinde de aici concluzia că pot exista diferite limbaje care, într-un fel sau altul, corespund

realității imposibil de surprins; între aceste numeroase limbaje se află și acela al alegoriilor și basmelor.

Cu alte cuvinte, Beatrice nu este o emblemă a credinței, un căznit și arbitrar sinonim al cuvântului *credință*; adevărul este că există pe lume un lucru - un sentiment special, un proces intim, o serie de stări similare - pe care le putem indica prin două simboluri: unul, destul de sărac, cuvântul credință; celălalt, Beatrice, slăvită Beatrice care s-a pogorât din cer și a lăsat urmele pașilor ei în Infern, pentru a-l mântui pe Dante. Nu știu dacă teza lui Chesterton stă în picioare; știu însă că o alegorie este cu atât mai izbutită, cu cât este mai puțin reductibilă la o schemă, la un rece joc de abstracțiuni. Există scriitori care gândesc în imagini (Shakespeare sau Donne sau Victor Hugo, bunăoară), tot așa cum există alții care gândesc în abstracțiuni (Benda sau Bertrand Russell); *a priori*, și unii, și ceilalți sunt la fel de valoroși, dar atunci când un scriitor abstract, rațional, vrea să fie imaginativ, se întâmplă ceea ce înfierează Croce. Să notăm că un proces logic a fost împodobit și deghizat de către autor, „spre paguba înțelegerii cititorului”, cum a spus Wordsworth. Ca să dăm un exemplu cunoscut pentru acest viciu stilistic, este cazul lui José Ortega y Gasset, a cărui gândire viguroasă este înțepșată de căznite și nefirești metafore; este, adesea, cazul lui Hawthorne. Altfel, cei doi scriitori sunt antagonici. Ortega poate judeca, bine sau rău, dar nu poate imagina: Hawthorne era omul unei imaginații necontenite și dornice să afle cât mai mult, dar am putea spune că era refractar la gândire. Nu vreau să spun că era prost; vreau să spun doar că gândea cu ajutorul imaginilor, al intuițiilor, așa cum gândesc de obicei femeile, nu prin intermediul unui mecanism dialectic. O eroare estetică i-a adus prejudicii: dorința puritană de a face din fiecare închipuire o poveste îl împingea să le adauge considerații morale și uneori să le falsifice și să le deformeze. S-au păstrat caietele de însemnări în care își nota, pe scurt,

subiecte; într-unul din ele, în 1836, a scris: „Un șarpe intră în stomacul unui om și se hrănește din ce mănâncă el, de la cincisprezece la treizeci și cinci de ani, chinuindu-l îngrozitor”. Ar fi fost de ajuns, însă Hawthorne se consideră obligat să adauge: „Ar putea fi emblema invidiei sau a altei patimi rele”. Un alt exemplu, de data asta din 1838: „Se petrec evenimente stranii, misterioase și atroce, care distrug fericirea unui om. Acest om le atribuie unor dușmani ascunși și descoperă până la urmă că el este singurul vinovat și cauza acelor evenimente. Din punct de vedere moral, fericirea se află în noi înșine.” Altul, din același an: „Un om, în stare de veghe, are o părere bună despre altul și se încrede în el pe deplin, dar este tulburat de vise în care acest prieten se poartă ca un vrăjmaș de moarte. Se dovedește până la urmă că adevărata fire a falsului prieten era cea din vis. Visele aveau dreptate. Explicația ar fi percepția instinctivă a adevărului”. Sunt mai bune acele închipuiri pure, care nu caută justificări ori explicații morale și se pare că nu au alt fond decât o teamă obscură. Iată, bunăoară, o însemnare din 1838: „Într-o mare de oameni, să-ți închipui un om a cărui soartă și a cărui viață se află în mâinile altuia, de parcă amândoi ar fi într-un pustiu”. Sau aceasta, care parcă este o variațiune a celei dinainte și pe care Hawthorne a notat-o cinci ani mai târziu: „Un om cu voință puternică îi poruncește altuia, dependent de el moralmente, să săvârșească o anumită faptă. Cel care poruncește moare, iar celălalt, până la sfârșitul vieții, săvârșește necontenit acea fapta”. (Nu știu în ce fel ar fi tratat acest subiect Hawthorne; nu știu dacă ar fi făcut ca fapta săvârșită să fie obișnuită ori ușor înspăimântătoare ori fantastică ori poate umilitoare.) Sau aceasta, a cărei temă este tot sclavia, supunerea față de altcineva: „Un om bogat își lasă casa prin testament unei perechi de oameni săraci. Aceștia se mută în casă, unde dau peste un servitor scorțos, pe care, conform testamentului, n-au voie să-l dea afară. Servitorul îi chinuie

neobosit; până la urmă se dovedește că este chiar cel care le-a lăsat moștenire casa". Voi mai cita două schițe de subiecte, destul de interesante, a căror temă (care nu le era necunoscută lui Pirandello și André Gide) este coincidența sau suprapunerea planului estetic cu cel comun, a realității cu arta. Iată prima schiță: „Două persoane așteaptă în stradă un eveniment și apariția actorilor principali. Evenimentul se petrece, și ei sunt actorii". Cealaltă este mai complexă: „Un om scrie o povestire și constată că ea evoluează contrar intențiilor lui; personajele nu se comportă cum voia el; se petrec fapte neprevăzute și se prefigurează o catastrofă pe care el încearcă zadarnic s-o împiedice. Această povestire ar putea să-i prevestească soarta, și unul dintre personaje este chiar el". Asemenea jocuri, asemenea momentane confluențe ale lumii imaginare cu lumea reală - ale lumii pe care în timpul lecturii am convenit să o socotim reală - sunt, sau ni se par, moderne. Originea lor, îndepărtata lor origine, este poate acel pasaj din *Iliada* în care Elena din Troia țese un covor pe care sunt înfățișate scene de bătălii și nefericiri din chiar războiul Troiei. Acest lucru l-a impresionat fără îndoială pe Vergiliu. Fiindcă în *Eneida* se vede cum Eneas, luptător în războiul Troiei, ajunge în portul Cartagina și vede, săpate în marmura unui templu, scene din acest război și, printre alte chipuri de războinici, vede propriul său chip. Lui Hawthorne îi plăceau aceste întrepătrunderi ale planului imaginar cu cel real, aceste reflexe și duplicări ale artei. Se mai poate observa, în schițele pe care le-am semnalat, că era înclinat să creadă în ideea panteistă potrivit căreia un om este ceilalți, un om este toți oamenii.

Ceva mai grav decât duplicările și panteismul se observă în aceste schițe, ceva mai grav pentru un om care aspiră să devină romancier. Se vede că imboldul lui Hawthorne, punctul de plecare pentru Hawthorne, erau, în general, situațiile. Situațiile, nu caracterele. Hawthorne mai întâi imaginează, poate involuntar, o situație și abia după aceea

caută caractere care să-i dea viață. Nu sunt romancier, dar bănuiesc că niciun romancier n-a procedat astfel: „Cred că Schomberg este real”, a scris Joseph Conrad despre unul dintre personajele cele mai izbutite din romanul său *Victory*, și asta ar putea să afirme în mod normal orice romancier despre oricare dintre personajele sale. Aventurile din *Don Quijote* nu sunt bine concepute, lentele și antiteticele dialoguri - sau judecăți, cum le spune autorul - sunt din cale-afară de neverosimile, dar nu încape nicio îndoială că Cervantes îl cunoștea bine pe Don Quijote și putea să creadă în el. Încrederea noastră în credința romancierului îi răscumpără toate neglijențele și stângăciile. Ce importanță are dacă faptele sunt incredibile și greoaie, când ne dăm seama perfect că autorul le-a plăsmuit, nu pentru a ne pune la încercare buna-credință, ci pentru a-și defini personajele. Ce importanță are faptul că la presupusa Curte a Danemarcei au loc certuri copilărești și crime tulburi, dacă noi credem în prințul Hamlet. Hawthorne, în schimb, mai întâi concepea o situație, sau o serie de situații, și abia după aceea plăsmuia figurile cerute de planul său. Această metodă poate produce, sau îngădui, povestiri admirabile, pentru că în ele, din pricina scurtimii lor, intriga este mai vizibilă decât actorii, dar nu și romane admirabile, în care forma generală (dacă există) este vizibilă doar la sfârșit, și un singur personaj prost conceput poate molipsi de irealitate pe toate celelalte. Din motivele arătate mai sus se poate desprinde concluzia că povestirile lui Hawthorne sunt mai valoroase decât romanele lui. Eu unul așa cred. Cele douăzeci și patru de capitole care alcătuiesc *Litera stacojie* sunt pline de pasaje memorabile, redactate într-o proză îngrijită și sensibilă, dar niciunul dintre ele nu m-a emoționat ca neobișnuita poveste a lui Wakefield din *Twice-Told Tales.* Hawthorne citise într-un jurnal sau s-a prefăcut din motive literare că a citit într-un jurnal cazul unui englez care și-a lăsat nevasta fără nicio pricină, s-a

adăpostit în dosul casei, și acolo, fără ca nimeni să poată bănui ceva, a stat ascuns douăzeci de ani. În acest lung răstimp, a trecut în fiecare zi prin fața casei sau s-a uitat la ea din colțul străzii și de multe ori și-a zărit nevasta. Când toți credeau că murise, iar nevasta lui se resemnase să fie văduvă, bărbatul, într-o bună zi, a deschis ușa casei și a intrat. Simplu și firesc, ca și cum n-ar fi lipsit decât câteva ceasuri. (A fost până în ziua morții un soț desăvârșit.) Hawthorne s-a simțit tulburat când a citit acest caz straniu și a încercat să-l înțeleagă, să și-l imagineze. S-a frământat ce s-a frământat, și din această frământare a ieșit povestirea *Wakefield,* care reconstituie viața acestui surghiunit de bunăvoie. Interpretările enigmei pot fi infinite; s-o vedem pe cea a lui Hawthorne.

Acesta își închipuie un bărbat potolit, cu o vanitate ascunsă de sfială, egoist, înclinat copilărește să prefacă totul în mister și să păstreze secrete fără importanță; un bărbat posac, cu o mare înzestrare imaginativă și mintală, dar suferind de lungi, lenețe, vagi și dezlânate stări de reverie. Un bărbat credincios, apărat de lene. În seara unei zile de octombrie, Wakefield se desparte de soția lui. I-a spus - nu trebuie să uităm că suntem la începutul veacului al XIX-lea - că va lua diligența și că se va întoarce peste câteva zile, nu mai mult. Soția lui, care știe că-i plac tainele inofensive, nu-l întreabă nimic despre motivul călătoriei. Wakefield și-a pus cizmele, pălăria, pardesiul; și-a luat umbrela și două valize. Wakefield - și acest lucru mi se pare admirabil - nu știe încă ce se va întâmpla, în mod fatal. Iese pe ușă cu gândul mai mult sau mai puțin ferm de a o neliniști sau uimi pe soția lui, lipsind de acasă o săptămână întreagă. Iese, închide poarta dinspre stradă, pe urmă o întredeschide și, preț de o clipă, zâmbește. După ani de zile, femeia își va aduce aminte de acest ultim zâmbet. Și-l va închipui într-un sicriu cu zâmbetul înghețat pe buze, sau în rai, printre cei drepți, zâmbind cu șiretenie și liniște. Toți cred că a murit, iar ea își va aduce aminte de

acest zâmbet și își va spune că poate nu este văduvă. Wakefield, după ce rătăcește un timp pe străzi, ajunge la adăpostul pregătit mai de mult. Se cuibărește lângă cămin și zâmbește; se află în dosul casei și a ajuns la capătul călătoriei sale. Se îndoiește, se felicită, i se pare în credibil faptul că este acolo, se teme să nu-l fi observat cineva și să-l dea de gol. Aproape cuprins de remușcări, se culcă în vastul pat pustiu, întinde brațele și repetă cu glas tare: „Nu voi dormi aici decât o singură noapte”. A doua zi se trezește mai devreme decât de obicei și se întreabă nedumerit ce să facă. Simte că trebuie să facă ceva, dar nu reușește să-și dea seama ce anume. Descoperă până la urmă că are de gând să verifice impresia pe care o săptămână de văduvie o va produce în sufletul desăvârșitei soții care este doamna Wakefield. Curiozitatea îl împinge în stradă. Șoptește: „Voi spiona casa de departe”. Se plimbă, hoinărește pe străzi fără nicio țintă; dintr-o dată își dă seama că obișnuința trădătoare i-a purtat pașii până în fața ușii și că este gata să intre. Atunci se dă înapoi îngrozit Nu cumva l-or fi văzut? N-o să-l urmărească? La colț se întoarce și se uită spre casă; i se pare diferită, fiindcă el a devenit altul, fiindcă o singură noapte a izbutit să-l schimbe, chiar dacă nu-și dă seama în sufletul lui s-a petrecut schimbarea morală care-l va osândi la douăzeci de ani de surghiun. Aici începe cu adevărat lunga aventură. Wakefield face rost de o perucă roșcată. Își schimbă obiceiurile; după câtva timp a stabilit o altă rutină. Îl roade bănuiala că absența lui n-a tulburat-o prea tare pe doamna Wakefield. Hotărăște să nu se întoarcă până nu o bagă în sperieți. Într-o bună zi îl vede pe farmacist intrând în casă; altă dată intră medicul. Wakefield este tulburat, dar se teme că brusca lui apariție ar putea să-i agraveze boala. Răvășit, lasă să treacă timpul; înainte își spunea: „Mă voi întoarce peste câteva zile”; acum își spune: „Peste câteva săptămâni”. Și așa trec zece ani. De mult nu-și mai dă seama că purtarea lui e ciudată. Cu întreaga afecțiune

călduță de care este în stare sufletul lui, Wakefield continuă să-și iubească soția, iar ea începe să-l uite. Într-o dimineață de duminică trec unul pe lângă altul pe stradă, amestecați în mulțimea londoneză. Wakefield a slăbit: merge aplecat într-o parte, parcă ascunzându-se, parcă vrând să fugă; fruntea lui îngustă pare brăzdată de riduri: chipul său, mai înainte vulgar, are acum ceva deosebit, ca urmare a isprăvii extraordinare pe care a săvârșit-o. În ochii săi mici privirea pândește ori se pierde. Femeia s-a îngrășat; ține în mână o carte de rugăciuni și pare întruchiparea văduviei blânde și resemnate. S-a obișnuit cu tristețea și n-ar mai da-o, poate, în schimbul fericirii. Ajunși față în față, se privesc o clipă în ochi. Furnicarul de oameni îi face să se piardă unul de altul. Wakefield fuge în adăpostul lui, închide ușa învârtind cheia de două ori și se trântește pe pat, zguduit de hohote de plâns. În acea clipă are revelația nefericirii jalnice a vieții lui. „Wakefield! Wakefield! Ești nebun!”, își spune. Poate că e cu adevărat nebun. În centrul Londrei, a rupt orice legătură cu lumea. Fără să fi murit, a renunțat la locul și la poziția lui printre cei vii. Cu mintea trăiește mai departe alături de soția lui, în căminul lor. Nu-și dă seama, sau aproape niciodată nu-și dă seama, că este altul. Repetă: „curând mă voi întoarce” și nu-și dă seama că de douăzeci de ani repetă aceste cuvinte. În amintire, cei douăzeci de ani de singurătate i se par un interludiu, o simplă paranteză. Într-o după-amiază, o după-amiază ca atâtea altele, la fel cu nenumăratele după-amieze de până atunci, Wakefield își privește casa. Vede pe fereastră, la primul cat, cum se aprinde focul; flăcările proiectează grotesc pe ornamentele tavanului umbra doamnei Wakefield. Începe să plouă; Wakefield simte o pală de vânt înghețat. I se pare ridicol să se facă ciuciulete, când are în fața ochilor casa lui, căminul lui. Urcă anevoie scara și deschide ușa. Pe fața lui se schițează, spectral, zâmbetul strengăresc pe care i-l cunoaștem. Wakefield s-a întors, în sfârșit. Hawthorne nu

ne povestește ce s-a mai întâmplat după aceea, dar ne lasă să bănuim că, într-un anumit fel, era mort de mult. Reproduc cuvintele finale: „În dezordinea aparentă a lumii noastre plină de taine, fiecare ființă omenească este până-ntr-atât dependentă de un sistem, cu o atât de desăvârșită rigoare - iar sistemele sunt legate între ele, și toate sunt cuprinse într-un tot -, încât individul care se abate o singură clipă din drum este pândit de riscul îngrozitor de a-și pierde pentru totdeauna locul. Riscă să ajungă, precum Wakefield, un Paria al Universului”.

În această scurtă și groaznică parabolă - care datează din 1835 - suntem transportați în lumea lui Herman Melville, în lumea lui Kafka! O lume de pedepse enigmatice și de vinovății indescifrabile. Se va spune că acest lucru nu are nimic neobișnuit, fiindcă universul lui Kafka este iudaismul, iar cel al lui Hawthorne, mâniile și pedepsele din Vechiul Testament. Observația este justă, dar semnificația ei nu depășește domeniul eticii, iar între îngrozitoarea poveste a lui Wakefield și multe povestiri ale lui Kafka nu există doar o etică, ci și o retorică foarte asemănătoare. Există, de pildă, totala *vulgaritate* a protagonistului, care contrastează cu măreția rătăcirii sale și care îl lasă fără niciun mijloc de apărare, pradă ușoară pentru Furii. Există fondul tulbure, pe care se proiectează coșmarul. În alte povestiri, Hawthorne invocă un trecut romantic; în cea de față se limitează la o Londră burgheză, ale cărei mulțimi îi slujesc, de altminteri, pentru a-și ascunde eroul.

Aici, fără să știrbesc prin aceasta meritele lui Hawthorne, aș dori să strecor o observație. Faptul, foarte ciudatul fapt de a percepe într-o povestire de Hawthorne, redactată la începutul veacului al XIX-lea, aceeași savoare a povestirilor lui Kafka, ce a scris la începutul veacului al XX-lea, nu trebuie să ne facă să uităm că savoarea kafkiană a fost creată, a fost determinată de Kafka. *Wakefield* îl prefigura pe Franz Kafka, dar acesta modifică și face să fie

mai subtilă lectura povestirii *Wakefield.* Datoria este reciprocă; un mare scriitor își creează precursorii, îi creează și într-un anume fel îi justifică. La urma urmei, ce ar fi Marlowe fără Shakespeare?

Traducătorul și criticul Malcolm Cowley vede în *Wakefield* o alegorie a ciudatei recluziuni a lui Nathaniel Hawthorne. Schopenhauer a scris, și cuvintele lui au devenit celebre, că nu există faptă omenească, nici gând, nici boală care să nu fie voluntare; dacă această opinie este adevărată, am putea presupune că Nathaniel Hawthorne s-a depărtat timp de mulți ani de societatea oamenilor pentru ca să nu ducă lipsă universul, al cărui scop este, poate, varietatea, de neobișnuita poveste a lui Wakefield. Dacă această poveste ar fi fost scrisă de Kafka, Wakefield n-ar fi izbutit niciodată să se întoarcă acasă; Hawthorne îi îngăduie să se întoarcă, dar întoarcerea lui nu e mai puțin jalnică, nici mai puțin atroce decât lunga lui absență.

O parabolă a lui Hawthorne, care a fost cât pe-aci să poată fi numită capodoperă și totuși nu este, deoarece preocuparea etică i-a adus daune grave, este povestirea intitulată *Earth's Holocaust:* Holocaustul Pământului. În această ficțiune alegorică, Hawthorne prevede un moment în care oamenii, sătui de acumulări inutile, hotărăsc să distrugă trecutul. Se adună într-o seară, în acest scop, într-unul dintre vastele teritorii din vestul Americii. În acest loc vin oameni din toate colțurile lumii. În mijlocul câmpiei ridică un rug înalt și aruncă în flăcări toate genealogiile, toate diplomele, toate medaliile, toate ordinele, toate titlurile de noblețe, toate blazoanele, toate coroanele, toate sceptrele, toate tiarele, toate hlamidele, toate baldachinele, toate tronurile, toate sticlele de alcool, toate pachetele de cafea, toate cutiile de ceai, toate țigările, toate scrisorile de dragoste, toată artileria, toate spadele, toate drapelele, toate tobele de război, toate instrumentele de tortură, toate ghilotinele, toate spânzurătorile, toate

metalele prețioase, toți banii, toate titlurile de proprietate, toate constituțiile și codurile, toate cărțile, toate mitrele, toate dalmaticele, toate sfintele scripturi care umplu și covârșesc pământul. Hawthorne vede cu uimire și oarecare neliniște cum toate acestea sunt mistuite de flăcări; un om cu aer meditativ îi spune că nu trebuie să se bucure și nici să se întristeze, fiindcă vasta piramidă de foc nu a mistuit decât ceea ce era de mistuit în aceste lucruri. Un alt spectator - demonul - observă că impresarii holocaustului au uitat să arunce în foc esențialul, inima omului, în care se află rădăcina tuturor păcatelor, și că au distrus numai câteva forme. Hawthorne trage următoarea concluzie: „Inima, inima, aceasta este efemera sferă nelimitată în care sălășluiește vina, iar crima și mizeria lumii nu sunt decât palide simboluri ale ei. Să purificăm această sferă interioară, și numeroasele forme ale răului care cufundă în beznă lumea aceasta vizibilă se vor destrăma ca niște năluci, fiindcă, dacă nu am degrada inteligența și am încerca, slujindu-ne de acest instrument imperfect, să discernem și să corectăm ceea ce ne face să suferim, toată lucrarea noastră ar fi un vis. Un vis atât de inconsistent, încât nu are nicio importanță că rugul, pe care l-am descris cu atâta minuțiozitate, este ceea ce numim un fapt real și un foc care arde mâinile și un foc închipuit și o parabolă”. Hawthorne, aici, s-a lăsat pătruns de doctrina creștină, și mai ales calvinistă, a decăderii înnăscute a oamenilor, și nu pare să fi observat că parabola lui despre o iluzorie distrugere a tuturor lucrurilor cuprinde un înțeles filosofic, și nu moral. Într-adevăr, dacă lumea este visul Cuiva, dacă există Cineva care acum ne visează și care visează istoria universului, cum ne învață doctrina școlii idealiste, atunci anihilarea religiilor și artelor, incendierea generală a bibliotecilor nu contează mai mult decât distrugerea obiectelor din care e alcătuit visul. Mintea care le-a visat cândva le va visa iarăși; cât timp mintea visează, nimic nu se pierde. Credința în acest adevăr, ce pare fantastic, l-a

făcut pe Schopenhauer, în cartea lui *Parerga und Paralipomena,* să compare istoria cu un caleidoscop, în care se schimbă figurile, nu și pietricelele de sticlă, și cu o veșnică și confuză tragicomedie, în care se schimbă rolurile și măștile, dar nu și actorii. Aceeași intuiție, potrivit căreia universul este o proiecție a sufletului nostru și istoria universală este în fiecare om, l-a făcut pe Emerson să scrie poemul intitulat *History.*

În ceea ce privește fantezia de a aboli trecutul, nu știu dacă trebuie să amintim că s-a încercat acest lucru în China, cu rezultate dezastruoase, cu trei veacuri înainte de Hristos. Herbert Allen Giles scrie următoarele: „Ministrul Li Su a propus ca istoria să înceapă cu noul monarh, care a luat titlul de Întâiul Împărat. Pentru a anula zadarnicele pretenții ale trecutului, s-a dat porunca să fie confiscate și arse toate cărțile, în afară de cele care cuprind cunoștințe de agricultură, medicină sau astrologie. Cei care și-au ascuns cărțile au fost însemnați cu fierul roșu și siliți să muncească la construirea Marelui Zid. Multe opere valoroase au pierit; abnegației și curajului unor obscuri și ignorați oameni de litere posteritatea le datorează păstrarea canonului lui Confucius. Atâția literați, se spune, au fost executați pentru că nu respectaseră poruncile împărătești, încât iarna au crescut pepeni în locul unde fuseseră îngropați.” În Anglia, pe la mijlocul veacului al XVII-lea, același proiect a renăscut printre puritani, printre strămoșii lui Hawthorne. „Într-unul din parlamentele populare convocate de Cromwell - relatează Samuel Johnson - s-a propus cu cea mai mare seriozitate să fie arse arhivele din Turnul Londrei, să fie șterse orice amintire a trecutului și să înceapă un alt mod de viață.” Altfel spus, proiectul de a aboli trecutul a mai fost încercat în trecut și - în mod paradoxal - este una dintre dovezile că trecutul nu poate fi abolit. Trecutul e indestructibil; mai devreme sau mai târziu, toate lucrurile se întorc, și unul dintre lucrurile care se întorc este proiectul de a aboli trecutul.

Asemeni lui Stevenson, care și el era fiu de puritani, Hawthorne nu a lăsat niciodată să se simtă că misiunea scriitorului era frivolă sau, și mai rău, vinovată. În prologul de la *Litera stacojie* își imaginează umbrele înaintașilor săi privindu-l cum își scrie romanul. Pasajul e ciudat. „Ce o fi făcând? le spune o străveche umbră celorlalte. Stă și scrie o carte de povești! Ce meserie o mai fi și asta? Cum îl slăvește pe Dumnezeu sau le este folositor oamenilor, în timpul când i-a fost dat să trăiască? Nu m-aș mira să-l aud pe nenorocitul ăsta scârțâind la vioară!” Pasajul e interesant, pentru că e un fel de mărturisire și corespunde unor principii de conștiință adânc înrădăcinate. Corespunde, în același timp, disputei străvechi dintre etică și estetică sau, dacă vreți, dintre teologie și estetică. Una dintre primele mărturii ale acestei dispute se află în Sfânta Scriptură și ea le interzice oamenilor să se închine la idoli. Alta se regăsește la Platon, care în a zecea carte din *Republica* emite următoare judecată: „Dumnezeu creează arhetipul (ideea) de masă; tâmplarul, un simulacru”. Alta este cea a lui Mahomed, care a declarat că orice reprezentare a unui lucru însuflețit se va înfățișa înaintea Domnului, în ziua Judecății de Apoi. Îngerii îl vor îndemna pe Creator să îi dea viață. Acesta nu va izbuti și va fi azvârlit pentru o vreme în infern. Unii înțelepți musulmani pretind că numai imaginile capabile să proiecteze o umbră sunt interzise (sculpturile)… Despre Plotin se povestește că era aproape rușinat că sălășluia într-un trup și că nu le-a îngăduit sculptorilor să îi imortalizeze trăsăturile. Un prieten l-a rugat o dată să îl lase să-i facă portretul; Plotin i-a răspuns: „Mă obosește și așa prea mult că trebuie să târăsc după mine, oriunde m-aș duce, acest simulacru în care m-a ferecat natura. Cum să îngădui, așadar, ca imaginea acestei imagini să se perpetueze?”

Nathaniel Hawthorne a depășit această dificultate (care nu e iluzorie), după cum știm; a compus scrieri cu intenții morale și fabule; a făcut sau a încercat să facă din artă o

funcție a conștiinței. Pentru a ne mărgini la un sigur exemplu, romanul *The House of the Seven Gables (Casa cu șapte frontoane)* își propune să demonstreze că răul făptuit de o generație dăinuie și se prelungește în generațiile următoare, ca un fel de osândă moștenită. Andrew Lang a comparat această carte cu romanele lui Emile Zola, sau cu teoria romanelor lui Emile Zola; dincolo de o uimire de moment, nu știu cât de folositoare ar putea fi alăturarea acestor nume eterogene. Faptul că Hawthorne urmărește sau îngăduie existența unor scopuri morale nu îi anulează, nu îi poate anula opera. De-a lungul unei vieți pe care am închinat-o mai mult lecturii, am avut adeseori ocazia să verific că obiectivele și teoriile literare nu sunt altceva decât stimuli pe care opera, odată încheiată, îi ignoră de cele mai multe ori, sau chiar îi contrazice. Dacă în autor există ceva, atunci niciun obiectiv, oricât de anost sau eronat ar fi, nu îi va putea afecta, la modul definitiv, opera. Un scriitor poate avea prejudecăți absurde, însă opera lui, dacă este autentică, dacă răspunde unei viziuni autentice, nu va putea fi absurdă. Prin 1916, romancierii din Anglia și din Franța credeau (sau credeau că ar crede) că toți germanii sunt niște diavoli; în romanele lor îi prezentau, totuși, ca pe niște ființe omenești. La Hawthorne, viziunea germinală era întotdeauna autentică; false, eventual false, sunt concluziile moralizatoare pe care le adăuga în ultimul paragraf sau personajele pe care le plăsmuia, pe care le construia pentru a o reprezenta. Personajele din *Litera stacojie* - mai cu seamă Hester Prynne, eroina - sunt mai independente, mai autonome decât cele din alte scrieri ale sale; se aseamănă ființelor din majoritatea romanelor și nu sunt simple proiecții - cu mască transparentă - ale lui Hawthorne. Această obiectivitate, relativă și parțială, e poate motivul pentru care doi scriitori atât de iscusiți (și atât de diferiți) cum sunt Henry James și Ludwig Lewisohn consideră că *Litera stacojie* e capodopera lui Hawthorne, mărturia lui imperioasă. Eu îndrăznesc să am o părere

diferită de a acestor autorități. Cine tânjește după obiectivitate, cui îi e foame și sete de obiectivitate, să o caute la Joseph Conrad sau la Tolstoi; cine caută savoarea insolită a lui Nathaniel Hawthorne o va găsi mai puțin în laborioasele sale romane decât într-o pagină periferică sau decât în povestirile sale ușoare și patetice. Nu prea știu cum să argumentez această părere diferită; în cele trei romane americane și în *Faunul de marmură* nu văd decât o serie de situații, întreținute cu dibăcie pentru a-l impresiona pe cititor, nu o activitate spontană și însuflețită a imaginației. Aceasta din urmă (repet) a dat naștere subiectului general și digresiunilor, nu consistenței episoadelor și psihologiei - trebuie să o numim cumva - actorilor.

Johnson observă că nici unui scriitor nu îi place să datoreze ceva contemporanilor săi; Hawthorne i-a ignorat cât a putut mai mult. Probabil că a făcut ce trebuia; probabil că - întotdeauna - contemporanii noștri seamănă prea mult cu noi, și cine caută noutățile le va găsi mai ușor la cei din vechime. Hawthorne, după biografii săi, nu l-a citit pe De Quincey, nu l-a citit pe Keats, nu l-a citit pe Victor Hugo - care nici ei nu s-au citit între ei. Groussac nu suporta ideea că un american poate fi original: la Hawthorne a denunțat „vizibila influență a lui Hoffmann”; sentință ce pare întemeiată pe o necunoaștere la fel de mare a ambilor autori. Imaginația lui Hawthorne e romantică; stilul său, în pofida unor excese, corespunde veacului al XVIII-lea, plăpândului sfârșit al admirabilului veac al XVIII-lea.

Am citit mai multe fragmente din jurnalul pe care Hawthorne l-a scris ca să își umple singurătatea; voi citi acum o pagină din *The Marble Faun*, ca să îl puteți auzi pe Hawthorne. Tema romanului este acea fântână sau abis care s-a deschis, potrivit istoricilor latini, în mijlocul Forului și în a cărei oarbă adâncime s-a aruncat un roman, înarmat și călare, pentru a câștiga bunăvoința zeilor.

Textul lui Hawthorne sună după cum urmează:

„— Să hotărâm, așadar, vorbi Kenyon, bătând ferm cu piciorul în pământ, că exact în locul ăsta s-a căscat prăpastia în care s-a năpustit Curtius călare pe armăsarul lui focos. Imaginați-vă un hău întunecat, cu adâncimi de nepătruns și cu monștri diformi și chipuri hidoase ce se înălțau din el îngrozind de moarte pe cetățenii onorabili aflați pe margine! Iată un subiect la care nu s-a gândit nimeni până acum, potrivit pentru o poveste înfricoșătoare și, după părerea mea, cu o morală la fel de profundă ca prăpastia însăși. Era populată fără îndoială de viziuni profetice - prevestiri ale tuturor calamităților ce aveau să se abată asupra Romei - de umbrele goților și ale galilor și chiar ale soldaților francezi de azi. Ce păcat că a astupat-o atât de repede! Ce n-aș da să pot să-mi arunc și eu privirile într-o asemenea prăpastie!

— Eu una cred, remarcă Miriam, că fiecare dintre noi are prilejul să privească în ea în clipele de întristare și de deznădejde, adică în momentele sale de intuiție profundă.

— Da’ unde e atunci? întrebă Hilda. Eu n-am privit niciodată înăuntru.

— Așteaptă, o să se caște și pentru tine, răspunse prietena ei. Prăpastia nu era decât una din deschizăturile spre abisul întunecimii ce se întinde pretutindeni sub noi. Fericirea omenească, chiar atunci când e alcătuită din cea mai rezistentă fibră, nu e decât o crustă subțire, posedând exact atâta realitate câtă este necesară pentru a susține decorul de teatru în care ne mișcăm. Nu e nevoie de un cutremur ca să se caște prăpastia. Doar un pas, puțin mai apăsat ca de obicei, și e de ajuns; trebuie în fiecare clipă să călcăm cu mare grijă ca nu cumva să spargem crusta. Cu timpul ne cufundăm în mod inevitabil. A fost din partea lui Curtius un act nesocotit de eroism că s-a aruncat în ea înainte de soroc; pentru că, după cum vedeți, întreaga Romă a fost înghițită de această genune, în ciuda faptei lui. Palatul Cezarilor s-a scufundat și el acolo în uruitul sec al

molozului! Toate templele s-au prăvălit după el, și miile de statui au fost aruncate în ea. Toate armatele și toate procesiunile triumfale au fost înghițite de marea genune, în acordurile unei muzici marțiale…”[55]

Până aici, Hawthorne. Din punctul de vedere al rațiunii (al simplei rațiuni care nu trebuie să se amestece în domeniul artelor), înflăcărатul pasaj pe care l-am tradus nu poate fi susținut. Prăpastia care s-a deschis în mijlocul forumului este prea multe lucruri deodată. În cuprinsul unui singur paragraf este prăpastia despre care vorbesc istoricii latini, dar este în același timp și o gură de iad „cu monștri diformi și chipuri hidoase”, precum și spaima esențială a ființei umane, și mai este și Timpul, care devorează statui și armate, și Veșnicia, care cuprinde toate timpurile. Este un simbol multiplu, un simbol în stare să exprime multe valori, poate incompatibile. Pentru rațiune, pentru înțelegerea logică, această varietate de valori poate constitui un scandal, nu însă și pentru vise, care au algebra lor particulară și tainică, iar în teritoriul lor ambiguu un lucru poate să fie multe lucruri. Această lume de vise este lumea lui Hawthorne. Scriitorul și-a pus în gând odată să scrie un vis „care să fie ca un vis adevărat și să aibă incoerența, ciudățeniile și lipsa de scop pe care le întâlnim în vise” și s-a minunat că nimeni, până în ziua de astăzi, nu a plăsmuit ceva asemănător. În același ziar în care a scris acest ciudat proiect - pe care toată literatura noastră „modernă” încearcă în zadar să-l înfăptuiască și pe care, poate, nu l-a realizat decât Lewis Carroll - a notat o sumedenie de impresii despre lucruri fără importanță, consemnând numeroase trăsături concrete (mersul unei găini, umbra unei crengi pe zidul casei), cuprinse în șase volume, și mulțimea inexplicabilă a acestor impresii trezește uimirea tuturor biografilor lui. „Par scrisori agreabile și inutile - scrie descumpănit Henry James -

[55] Nathaniel Hawthorne, *Faunul de marmură,* ed. Univers, București 1976, traducere și prefață de Mihaela Bucur. *(N. tr.).*

adresate lui însuși de un om care s-ar teme să nu le deschidă cineva de la poștă și de aceea și-a pus în gând să nu spună nimic compromițător.” Mie mi se pare că Nathaniel Hawthorne înregistra, de-a lungul anilor, aceste nimicuri, pentru a-și dovedi lui însuși că era real, pentru a se elibera într-un fel de impresia de irealitate, de nălucire care îl bântuia adesea.

Într-o zi din anul 1840 scrie: „Sunt aici, în camera unde stau de obicei, unde mi se pare că stau întotdeauna. Aici am terminat multe povestiri, pe care apoi le-am ars și fără îndoială nici nu meritau altceva decât să piară mistuite de flăcări. Aceasta este o încăpere vrăjită, fiindcă nenumărate năluciri s-au zămislit în ea, iar câteva dintre ele pot fi văzute acum de toată lumea. Uneori credeam că mă aflu în mormânt, înghețat și înțepenit și tumefiat; alteori, credeam că sunt fericit… Acum încep să înțeleg de ce am fost atâția ani prizonier în această încăpere solitară și de ce nu am putut să rup gratiile ei nevăzute. Dacă înainte aș fi reușit să evadez, acum aș fi dur și nemilos și aș avea inima acoperită de praf… La drept vorbind, suntem doar umbre…” În rândurile pe care le-am transcris mai sus, Hawthorne pomenește de „nenumărate năluciri”. Poate că nu este o hiperbolă: cele douăsprezece tomuri ale operelor complete ale lui Hawthorne cuprind o sută și ceva de povestiri, iar acestea sunt doar câteva din foarte numeroasele povestiri pe care le-a schițat în jurnalul său. (Printre cele terminate există una - *Mr. Higginbotham’s Catastrophe* [Moartea repetată] - care prefigurează genul polițist inventat de Poe.) Miss Margaret Fuller, care l-a cunoscut în comunitatea utopică din Brook Farm, avea să scrie mai târziu: „Din acel ocean cunoaștem doar câteva picături”, iar Emerson, care și el îi era prieten, credea că Hawthorne nu-și dăduse niciodată măsura. Hawthorne s-a căsătorit în 1842, adică la treizeci și opt de ani; viața lui, până la acea dată, a fost pur imaginativă, mintală. A lucrat la vama din Boston, a fost consul al Statelor Unite la

Liverpool, a trăit la Florența, Roma și Londra, dar realitatea lui a fost, întotdeauna, o palidă lume crepusculară, sau lunară, de închipuiri fantastice.

La începutul acestei prelegeri am pomenit doctrina psihologului Jung, care echivalează invențiile literare cu invențiile onirice, literatura cu visele. Această concepție nu pare să fie aplicabilă literaturilor care folosesc limba spaniolă, scrise de clienți ai dicționarului și ai retoricii, nu ai fanteziei. În schimb, este potrivită cu literatura din America de Nord. Aceasta (ca și literaturile engleză și germană) este mai capabilă să născocească decât să transcrie, să creeze decât să observe. Din această trăsătură provine ciudata venerație pe care o au nord-americanii pentru operele realiste și care îi face să creadă, de exemplu, că Maupassant este mai important decât Hugo. Motivul este că un scriitor nord-american are posibilitatea de a fi Hugo; nu însă, fără un efort foarte mare, pe aceea de a fi Maupassant. Comparată cu literatura Statelor Unite, care a dat mai mulți scriitori geniali, care a influențat literaturile Angliei și Franței, literatura noastră argentiniană riscă să pară oarecum provincială; totuși, în veacul al XX-lea, a produs câteva pagini de realism - câteva cruzimi admirabile de Echiverría, Ascasubi, Hernández, Eduardo Gutiérrez, acesta din urmă aproape ignorat - pe care nord-americanii nu le-au depășit (poate nici nu le-au egalat) până acum. Faulkner, se va obiecta, nu este mai puțin brutal decât scriitorii noștri de literatură gauchescă. Așa este, știu prea bine, dar într-un mod halucinant. Într-un mod infernal, nu pământesc. În modul viselor, în modul inaugurat de Hawthorne.

A murit pe 18 mai 1864, în munții din New Hampshire. Moartea lui a fost liniștită și misterioasă, dar s-a petrecut în somn. Nimic nu ne împiedică să ne închipuim că a murit visând, ba chiar putem să născocim povestea pe care o visa - ultima dintr-o serie nesfârșită - și modul în care a

încheiat-o sau a șters-o moartea într-o bună zi, poate, voi scrie sau voi încerca să răscumpăr printr-o povestire acceptabilă aceasta prelegere deficientă și cu mult prea multe digresiuni.

Van Wyck Brooks, în *The Flowering of New England,* D.E Lawrence în *Studies în Classic American Literature* și Ludwig Lewisohn în *The Story of American Literature* analizează și judecă opera lui Hawthorne. Există numeroase biografii. Eu am folosit-o pe cea redactată de Henry James în 1879 pentru seria *English Men of Letters,* de Morley.

După moartea lui Hawthorne, ceilalți scriitori au moștenit sarcina de a visa. Data viitoare vom încerca să înțelegem, dacă ne va îngădui răbdarea dumneavoastră, gloria și chinurile lui Poe, la care visul s-a transformat în coșmar.

Trad. I. D.

VALÉRY CA SIMBOL

A apropia numele lui Whitman de acela al lui Paul Valéry constituie, la întâia vedere, o operație arbitrară și (mai rău, chiar) stupidă. Valéry este simbolul unor infinite iscusințe, dar și al unor infinite rigori; Whitman, al unei aproape incoerente, dar titanice vocații a fericirii; Valéry personifică în mod ilustru labirinturile spiritului; Whitman, interjecțiile trupului. Valéry este simbolul Europei și al lentului ei crepuscul; Whitman, al zorilor Americii. Întreg universul literaturii pare că nu cuprinde două aplicații mai antagonice ale cuvântului *poet.* Un fapt, cu toate acestea, îi unește: la amândoi, opera este mai puțin prețioasă ca poezie decât ca semn al unui poet exemplar, creat de această operă. Astfel, poetul englez Lascelles Abercrombie l-a elogiat pe Whitman pentru a fi creat, „din bogăția nobilei sale experiențe, acea figură autentică și personală ce constituie unul dintre puținele lucruri de seamă ale poeziei timpului nostru: el însuși". Formularea e vagă și superlativă, însă are singulara virtute de a nu-l identifica pe Whitman, om de litere și admirator al lui Tennyson, cu Whitman, erou semi-divin din *Leaves of Grass.* Distincția este întemeiată; Whitman și-a redactat rapsodiile în funcție de un *eu* imaginar, alcătuit în parte din el însuși, în parte din fiecare cititor al său. De aici divergențele care au exasperat critica; de aici, deprinderea de a-și data poemele în teritorii pe care nu le cunoscuse niciodată; de aici faptul că, într-o pagină a operei sale, afirmă că s-ar fi născut în statele din sud, iar în alta (ca și în realitate, de altminteri), că s-a născut la Long Island.

Unul din țelurile compozițiilor lui Whitman este acela de a defini un om posibil - Walt Whitman - capabil de o

nelimitată și neglijentă fericire; nu mai puțin hiperbolic, nu mai puțin iluzoriu este omul pe care-l definesc paginile lui Valéry. Acesta nu amplifică, asemenea lui Whitman, capacitățile omenești ale filantropiei, ale fervorii și ale fericirii; amplifică, în schimb, virtuțile mentale. Valéry l-a creat pe Edmond Teste; acest personaj ar fi, desigur, unul din miturile veacului nostru, dacă noi toți, în mod intim, nu l-am considera un simplu *Doppelgänger* al lui Valéry. Pentru noi, Valéry e Edmond Teste. Sau, mai exact, o prelungire a cavalerului Dupin creat de Edgar Allan Poe și a inimaginabilului Dumnezeu creat de teologi. Ceea ce, după toate probabilitățile, e fals.

Yeats, Rilke și Eliot au lăsat versuri mai vrednice de luare-aminte decât cele ale lui Valéry; Joyce și Stefan George au efectuat modificări mai profunde ale mijlocului lor de comunicare (s-ar putea ca franceza să fie mai puțin receptivă la modificări decât engleza și germana); însă, îndărătul operei acestor eminenți meșteșugari, nu există o personalitate comparabilă cu cea a lui Valéry. Circumstanța că această personalitate este, într-un anume fel, o proiecție a operei, nu diminuează nicidecum faptul. A le fi propus oamenilor luciditatea într-o eră vulgar romantică, în melancolica eră a nazismului și a materialismului dialectic, în era profocilor din secta lui Freud și a comercianților așa-numitului *surréalisme*, iată lăudabila misiune pe care a îndeplinit-o (pe care continuă s-o îndeplinească) Valéry.

Paul Valéry ne-a lăsat, la moartea lui, simbolul unui om de o infinită sensibilitate, deschisă către orice fapt, și pentru care orice fapt reprezintă un stimul capabil de a suscita o infinită serie de gânduri. Al unui om care transcende trăsăturile diferențiale conținute de *eu* și despre care putem spune ceea ce a spus William Hazlitt despre Shakespeare: *He is nothing in himself.* Al unui om ce ne-a lăsat admirabile texte, care nu epuizează, și nici măcar nu definesc, multiplele lui posibilități. Al unui om

care, într-un secol ce se închină haoticilor idoli ai sângelui, ai pământului și ai pasiunii, a preferat întotdeauna lucidele desfătări ale gândirii și secretele aventuri ale ordinii.

Buenos Aires, 1945

Trad. C. H.

ENIGMA LUI EDWARD FITZGERALD

Un bărbat, Umar ben Ibrahim, se naște în Persia, în veacul al XI-lea al erei creștine (veacul acela era pentru el al cincilea al Hegirei), și învață Coranul și tradițiile împreună cu Hassan ben Sabbáh, care avea să înființeze secta așa-numiților Haschishim sau Asasinii, și cu Nizam ul-Mulk, care avea să ajungă vizir în Alp Arslan și va cuceri Caucazul. Cei trei prieteni jură, jumătate în glumă, jumătate în serios, că, dacă norocul îi va surâde vreodată unuia dintre ei, acel răsfățat al soartei nu-i va da uitării pe ceilalți. După ani și ani, Nizam obține demnitatea de vizir. Umar nu-i cere nimic altceva decât un colțișor în umbra norocului care dăduse peste el, unde să se roage pentru bunăstarea prietenului său și să mediteze la problemele matematicii. (Hassan cere și obține o funcție înaltă și, în cele din urmă, îl înjunghie pe vizir.) Umar primește din vistieria ținutului Nishapur un venit anual de zece mii de dinari și astfel își poate închina întreaga viață studiului. Nu crede în astrologie, însă cultivă astronomia, contribuie la reforma calendarului sprijinită de sultan și alcătuiește un celebru tratat de algebră, care oferă soluții numerice pentru ecuațiile de gradul întâi și doi, și soluții geometrice, prin intersectarea de conice, pentru ecuațiile de gradul al treilea. Tainele numerelor și ale astrelor nu-i istovesc curiozitatea; citește, în singurătatea bibliotecii sale, textele lui Plotin, cel care în limbajul Islamului este numit Platon al Egiptului sau Învățătorul Grec, și cele cincizeci și nu mai știu câte epistole din eretica și mistica Enciclopedie a Fraților Purității, în care se susține că universul este o emanație a Unității și se va întoarce la Unitate... Este

socotit prozelitul lui Alfarabi, cel care a înțeles că forțele universale nu există în afara lucrurilor, și al lui Avicena, cel care ne-a învățat că lumea este veșnică. Într-o cronică ni se spune că el credea, sau poate se juca de-a credința, în transmigrarea sufletelor, din trupul omului în trupul unui animal, și că a stat de vorbă odată cu un măgar, așa cum Pitagora a stat de vorbă cu un câine. Este ateu, însă știe să interpreteze într-o manieră ortodoxă cele mai dificile pasaje din Coran, fiindcă orice om cult este un teolog, iar pentru a fi teolog nu este neapărată nevoie de credință. În răstimpuri, când nu este absorbit de astronomie, algebră sau apologetică, Umar ben Ibrahim al-Khayyami șlefuiește compoziții poetice de patru versuri, dintre care primul, al doilea și ultimul rimează între ele; manuscrisul cel mai voluminos îi atribuie cinci sute de asemenea catrene, număr redus ce face să i se micșoreze faima, deoarece în Persia (ca și în Spania lui Lope de Vega și Calderón) poetului i se cere să fie prolific. În anul 517 al Hegirei, Umar citește un tratat care se intitulează *Unul și Multiplul*; o indispoziție sau o premoniție îi întrerupe lectura. Se ridică, pune un semn la pagina la care nu-și va mai întoarce ochii niciodată și își redobândește credința în Dumnezeu, acel Dumnezeu care s-ar putea să existe și a cărui bunăvoință a implorat-o în paginile anevoioase ale algebrei sale. Moare chiar în ziua aceea, la ceasul asfințitului. Cam tot pe atunci, într-o insulă occidentală și boreală necunoscută de cartografii Islamului, un rege saxon care l-a biruit pe un rege al Norvegiei este biruit, la rândul lui, de un duce normand.

Șapte veacuri se scurg, cu tradițiile, zbuciumul și schimbările lor, și în Anglia se naște un om, Fitzgerald, mai puțin intelectual decât Umar, dar probabil mai sensibil și mai trist. Fitzgerald știe că adevăratul său destin este literatura și îi închină toate puterile sale, fără grabă, dar cu o stăruință neobosită. Citește și recitește *Don Quijote*, care aproape că i se pare cea mai bună dintre toate cărțile

(însă nu vrea să fie nedrept cu Shakespeare și cu *dear old Virgil*), și pasiunea lui se întinde și asupra dicționarului în care caută cuvintele, înțelege că orice om în sufletul căruia sălășluiește fiorul muzicii poate să scrie versuri inspirate de vreo zece-douăsprezece ori în cursul vieții sale, dacă astrele îi sunt prielnice, însă nu vrea să abuzeze de acest neînsemnat privilegiu. Este prieten cu persoane însemnate (Tennyson, Carlyle, Dickens, Thackeray), față de care nu se simte cu nimic mai prejos, în ciuda modestiei și politeții sale. A publicat un dialog foarte onorabil, *Euphranor*, și câteva versiuni mediocre din Calderón și marii dramaturgi greci. De la studiul limbii spaniole a trecut la studiul limbii persane și a început o traducere din *Mantiq al-Tayr*, epopeea mistică a păsărilor care-și caută regele, Simurgul, și până la urmă ajung la palatul său, aflat peste șapte mări, și acolo descoperă că ele sunt Simurgul și că Simurgul este toate păsările și fiecare dintre ele. În 1854 cineva îi împrumută o culegere manuscrisă a compozițiilor lui Umar, alcătuită după o singură regulă, anume ordinea alfabetică a rimelor; Fitzgerald transpune câteva în latină și întrezărește posibilitatea de a urzi cu ele o carte organică și compactă, care să se întemeieze pe un șir de imagini, începând cu dimineața, trandafirul și privighetoarea, și terminând cu noaptea și mormântul. Acestui țel improbabil și chiar neverosimil Fitzgerald îi închină viața lui de om indolent, singuratic și maniac. În 1859 publică o primă versiune din *Rubaiyat*, urmată curând de altele, remarcabile prin minuțiozitate și numeroase variațiuni. Se petrece un miracol: din întâlnirea întâmplătoare a unui astronom persan care s-a învrednicit să scrie poezii cu un englez excentric ce parcurge, poate fără a le înțelege în întregime, cărți orientale și hispanice, se ivește un poet extraordinar care nu seamănă cu niciunul dintre cei doi. Swinburne scrie că Fitzgerald „i-a conferit lui Omar Khayyam un loc nepieritor printre cei mai mari poeți ai Angliei”, iar Chesterton, sensibil la tot ce este

romantic și clasic totodată în această carte fără pereche, observă că există în ea, în același timp, „o melodie care se pierde și o inscripție care dăinuie”. Unii critici socotesc că *Omar* al lui Fitzgerald este, de fapt, un poem englezesc cu aluzii persane; Fitzgerald a iscodit, a șlefuit, a născocit, dar ale sale *Rubaiyat* par să ne ceară să le citim ca pe niște scrieri persane și vechi.

Cazul acesta ne invită să facem presupuneri de natură metafizică. Umar a îmbrățișat (cum știm) doctrina platonică și pitagoreică a migrării sufletului prin mai multe trupuri; după veacuri, sufletul său s-a reîncarnat probabil în Anglia, pentru a împlini, într-o depărtată limbă germanică marmorată cu latina, destinul literar pe care la Nishapur l-a înăbușit matematica. Isaac Luria Leul a afirmat că sufletul unui mort poate intra într-un suflet nefericit pentru a-l îmbărbăta și a-l îndruma; poate că sufletul lui Umar s-a adăpostit, în 1857, în cel al lui Fitzgerald. În *Rubaiyat* citim că istoria universală este un spectacol pe care Dumnezeu îl concepe, îl reprezintă și îl contemplă. Această speculație (care, în limbaj tehnic, se numește panteism*)* ne-ar îngădui să credem că englezul l-a putut recrea pe persan, fiindcă amândoi erau, în fond, Dumnezeu sau chipuri de o clipă ale lui Dumnezeu. Mai verosimilă și nu mai puțin miraculoasă decât aceste presupuneri de tip supranatural este ipoteza unui hazard prielnic. Norii alcătuiesc uneori forme ce închipuie munți sau lei; tot astfel, tristețea lui Edward Fitzgerald și un manuscris pe hârtie galbenă și litere purpurii, uitat pe un raft din biblioteca Universității din Oxford, au alcătuit, spre bucuria noastră, poemul.

Orice colaborare este misterioasă, iar cea dintre englez și persan a fost mai misterioasă decât oricare alta, fiindcă erau foarte diferiți unul de altul și poate că, dacă s-ar fi cunoscut, n-ar fi legat prietenie, dar moartea și vicisitudinile și timpul au slujit pentru ca unul să afle de celălalt, iar amândoi să fie un singur poet.

Trad. A. I.

DESPRE OSCAR WILDE

A pomeni numele lui Wilde înseamnă a pomeni un *dandy* care a fost în același timp un poet, înseamnă a evoca imaginea unui cavaler care nu avea alt țel în viață decât acela, frivol, de a epata cu cravate și cu metafore. Înseamnă totodată a evoca noțiunea de artă ca joc select și tainic - în genul tapiseriei lui Hugh Vereker și al tapiseriei lui Stefan George - și a poetului ca sârguincios *monstrorum artifex* (Pliniu, XXVIII, 2). Înseamnă a evoca ostenitul asfințit al veacului al XIX-lea și acel apăsător fast de seră sau de bal mascat. Niciuna dintre aceste evocări nu este falsă, însă toate corespund unor adevăruri parțiale și (aș putea spune) contrazic sau neglijează fapte îndeobște cunoscute.

Să examinăm, bunăoară, opinia că Wilde a fost un soi de simbolist. O seamă de împrejurări sprijină această părere: pe la 1881, Wilde se afla în fruntea mișcării esteților, iar zece ani mai târziu, a decadenților; Rebeca West l-a acuzat cu perfidie (*Henry James*, III) că a impus ultimei dintre aceste secte „amprenta clasei mijlocii”; lexicul poemului *The Sphinx* este de o distincție magnifică; Wilde a fost prieten cu Schwob și cu Mallarmé. Un fapt capital ne face să respingem însă această ipoteză: atât în versuri, cât și în proză, sintaxa lui Wilde este întotdeauna foarte simplă. Dintre nenumărații scriitori britanici, niciunul nu este atât de accesibil străinilor. Cititorii care nu sunt în stare să descifreze un paragraf din Kipling sau o strofă din William Morris încep și termină într-o singură zi *Lady Windermere’s Fan.* Metrica lui Wilde este spontană sau izbutește să pară spontană, opera lui nu cuprinde niciun vers experimental, cum este următorul vers alexandrin,

aspru și savant, al lui Lionel Johnson: *Alone with Christ, desolate else, left by mankind.*

Insignifianța *tehnică* a lui Wilde poate fi un argument în sprijinul măreției sale intrinseci. Dacă opera lui Wilde ar corespunde naturii faimei sale, ar fi alcătuită din simple ingeniozități în genul acelora din *Les Palais Nomades* sau *Amurguri în grădină.* În opera lui Wilde întâlnim la tot pasul asemenea dovezi de măiestrie; este de ajuns să ne amintim capitolul unsprezece din *Dorian Gray* sau *The Harlot's House* sau *Symphony in Yellow*, însă este limpede că au o importanță secundară. Wilde se poate lipsi foarte bine de aceste *purple patches* (crâmpeie de purpură); expresie a cărei invenție îi este atribuită de Ricketts și Hesketh Pearson, dar care poate fi întâlnită mai demult, în exordiul epistolei către Pisoni. Faptul că i se atribuie asemenea expresii dovedește că numele lui Wilde este legat de obicei de utilizarea ornamentelor decorative.

Citindu-l și recitindu-l, de-a lungul anilor, pe Wilde, am observat un lucru pe care panegiriștii săi se pare că nici măcar nu l-au bănuit: faptul fundamental și perfect verificabil că Wilde are aproape întotdeauna dreptate. *The Soul of Man under Socialism* nu este doar o carte elocventă, ci este, totodată, și justă. Însemnările pe care le-a risipit prin „Pall Mall Gazette" și „Speaker" cuprind tot felul de observații pătrunzătoare ce depășesc cele mai strălucite pasaje din Leslie Stephen sau Saintsbury. Wilde a fost acuzat că s-a îndeletnicit cu un fel de artă combinatorie în genul lui Ramón Llull; acest lucru este adevărat, probabil, în cazul câtorva dintre vorbele sale de duh („unul dintre chipurile acelea britanice, pe care, după ce le vezi o dată, le uiți imediat"), dar nu și în cazul unor reflecții ca bunăoară aceea că muzica ne dezvăluie un trecut necunoscut și poate real (*The Critic as Artist*) sau aceea că oamenii ucid ceea ce iubesc *(The Ballad of Reading Gaol)* sau aceea că a te căi de o faptă înseamnă a

modifica trecutul *(De Profundis)* sau aceea[56], deloc nevrednică de Léon Bloy sau Swedenborg, că nu există om care să nu fie, în fiecare clipă a vieții sale, ceea ce a fost și ceea ce va fi *(ibidem).* Nu transcriu aceste rânduri pentru desfătarea cititorului; le invoc doar ca indiciu al unei mentalități foarte diferite de cea care i se atribuie în general lui Wilde. Acesta, dacă nu mă înșel, a fost mult mai mult decât un Moréas irlandez; a fost un om al veacului al XVIII-lea care uneori a binevoit să accepte jocurile simbolismului. Asemenea lui Gibbon, Johnson și Voltaire, Wilde a fost un om sclipitor care, pe lângă aceasta, avea dreptate. A fost, „pentru a folosi cuvinte fatale, un adevărat clasic”[57]. A dat veacului său ceea ce acesta avea nevoie - *comédies larmoyantes* pentru cei mulți și arabescuri verbale pentru cei puțini - și a înfăptuit aceste lucruri atât de deosebite cu un soi de fericire neglijentă. I-a dăunat perfecțiunea: opera lui este atât de armonioasă, încât poate părea inevitabilă și chiar minoră. Ne este greu să ne imaginăm universul fără vorbele de duh ale lui Wilde; această dificultate nu le face mai puțin plauzibile.

O observație marginală. Numele lui Oscar Wilde este asociat cu orașele de la câmpie; faima lui, cu osânda și închisoarea. Totuși (acest lucru l-a înțeles foarte bine Hesketh Pearson), savoarea fundamentală a operei sale este fericirea. În schimb, opera de mare preț a lui Chesterton, prototip al sănătății fizice și morale, este permanent gata să se transforme într-un coșmar. Diabolicul și groaza stau mereu la pândă; în paginile ei cele mai inofensive, poate atinge formele spaimei. Chesterton este un om care vrea să-și recupereze

56 Potrivit interesantei teze a lui Leibniz, care a stârnit indignarea lui Arnauld: *Noțiunea fiecărui individ cuprinde* a priori *toate lucrurile care i se vor întâmpla acestuia.* Dacă acceptăm acest fatalism dialectic, faptul că Alexandru cel Mare avea să moară în Babilonia este o însușire a acestui rege, precum trufia.

57 Aprecierea îi aparține lui Reyes, care o aplică mexicanului (*Reloj de sol.* p. 158).

copilăria, pe când Wilde păstrează, în pofida deprinderii cu răul și cu nenorocirea, o inocență invulnerabilă.

Asemenea lui Chesterton, Lang și Boswell, Wilde face parte din categoria acelor norocoși ce se pot lipsi de aprobarea criticii și, uneori, chiar și de aprobarea cititorului, deoarece plăcerea pe care ne-o oferă dialogul cu ei este irezistibilă și constantă.

Trad. A. I.

DESPRE CHESTERTON

Because He does not toke away
The terror from the tree...

(Chesterton: *A Seamd Childhood)*

Edgar Allan Poe a scris povești de adevărată groază fantastică ori de simplă *bizarrerie;* Edgar Allan Poe a fost născocitorul nuvelei polițiste. Aceste afirmații se dovedesc la fel de certe precum aceea că n-a amestecat nicicând cele două genuri pomenite. Nu i-a impus cavalerului Auguste Dupin misiunea de a deslușI vechea crimă a Omului Mulțimilor, nici de a lămuri simulacrul ce l-a trăsnit, în acea încăpere neagră și stacojie, pe deghizatul duce Prospero. În schimb, Chesterton a oferit, cu pasiune și fericire, astfel de *tours de force.* Fiecare dintre piesele cuprinse în Saga Părintelui Brown prezintă un mister, propune explicații de tip demonic sau magic și le înlocuiește, la sfârșit, cu altele din această lume. Măiestria nu este singura virtute a acestor scurte ficțiuni; mi se pare că deslușesc în ele o cheie a istoriei lui Chesterton, un simbol al lui Chesterton sau o oglindă. Repetarea schemei lor de-a lungul anilor și a cărților (*The Man Who Knew Too Much, The Poet and the Lunatics*, *The Paradoxes of Mr. Pond)* pare să confirme că este vorba de o formă esențială, și nu de un artificiu retoric. Notele ce urmează încearcă să interpreteze această formă.

Pentru început, se cuvine să reconsiderăm unele fapte de excesivă notorietate. Chesterton a fost catolic, Chesterton a crezut într-un Ev Mediu al prerafaeliților *(Of*

London, small and white, and clean), Chesterton s-a gândit, ca și Whitman, că simplul fapt de a exista e atât de minunat, încât nicio nefericire nu trebuie să ne scutească de un fel de amuzantă recunoștință. Asemenea credințe pot fi juste, dar interesul pe care îl stârnesc e limitat; a presupune că acestea îl epuizează pe Chesterton ar însemna să uităm că un *credo* constituie cel din urmă termen al unei serii de procese mentale și emoționale și că un om este de fapt întreaga serie. În Argentina, catolicii îl ridică în slavă pe Chesterton, iar liber-cugetătorii îl neagă. Asemenea oricărui scriitor ce profesează un *credo,* Chesterton este judecat pentru acest *credo,* e reprobat sau aclamat doar pentru el. Cazul său este comparabil cu acela al lui Kipling, care e totdeauna judecat în funcție de Imperiul Britanic.

Poe și Baudelaire și-au propus, asemeni chinuitului Urizen al lui Blake, să creeze o lume de groază; firesc e, așadar, ca în opera lor să întâlnim la tot pasul lucruri înfiorătoare. Chesterton, socotesc, n-ar fi îngăduit acuza de a fi un născocitor de coșmaruri, un *monstrorum artifex* (Pliniu, XXVIII, 2), însă, în mod irepresibil, recurge adesea la nuanțe atroce. Întreabă dacă un om n-are cumva trei ochi, sau o pasăre trei aripi; vorbește, împotriva panteiștilor, despre un mort care descoperă în paradis că duhurile din alaiurile îngerești au pentru veșnicie același chip[58]; vorbește despre o temniță făcută din oglinzi; vorbește despre un labirint fără centru; despre un om devorat de automate din metal; vorbește despre un copac care înghite păsări și care, în loc de frunze, înmugurește pene; imaginează (*The Man Who Was Thursday*, VI) că, pe meleagurile dinspre miazăzi ale lumii, există, poate, un

58 Amplificând o idee a lui Attar („În toate părțile vedem doar chipul Tău“). Jalal-uddin Rumi a compus niște versuri traduse apoi de Rückert (*Werke,* IV, 222), unde se spune că în ceruri, în apa mării și în vise există Unul Singur, și unde acest Unic e preamărit pentru faptul de a fi redus la unitate cele patru animale îndrăznețe înhămate la carul lumilor: pământul, focul, aerul și apa.

copac ce este, totodată, mai mult și mai puțin decât copacul, iar pe acelea dinspre miazănoapte, ceva, un turn, a cărui simplă arhitectură e purtătoare de blesteme. Definește apropierea prin depărtare, sau prin atrocitate; dacă vorbește despre ochi, îl numește cu vorbele lui Ezequiel (I: 22), *un cumplit cristal*; dacă vorbește despre noapte, desăvârșește o străveche groază (*Apocalipsa*, 4:6) și o numește *un monstru făcut din ochi.* Nu mai puțin ilustrativă este narațiunea *How I found the Superman:* Chesterton stă de vorbă cu părinții Supraomului; întrebați asupra frumuseții fiului lor, care nu iese dintr-o odaie întunecată, aceștia îi precizează că Supraomul își făurește propriul său prototip și în funcție de el trebuie judecat („În această dimensiune e mai frumos decât Apollo. Din punctul nostru de vedere inferior, de bună seamă…"), și pe urmă, admit că nu-i prea lesne să-i strângi mâna („Trebuie să înțelegeți; alcătuirea ei este cu totul alta"); apoi, sunt incapabili să lămurească dacă e înzestrat cu păr sau pene. O pală de vânt îl ucide și câțiva oameni scot din încăpere un sicriu care nu are formă omenească. Chesterton relatează această fantezie teratologică pe ton de glumă.

Asemenea exemple, din care ar fi ușor să dăm și altele, ne dovedesc că Chesterton s-a apărat de a fi un Edgar Allan Poe sau un Franz Kafka, însă ceva din lutul propriului său eu tindea către coșmar, ceva tainic și orb și esențial. Nu degeaba și-a dedicat primele opere justificării a doi mari maeștri gotici, Browning și Dickens; nu a repetat fără rost că cea mai bună carte apărută în Germania este cartea de povești a fraților Grimm. L-a denigrat pe Ibsen și l-a apărat (deși era aproape cu neputință să o facă) pe Rostand, dar plămada viselor sale, *the stuff his dreams were made of,* este, de fapt, aceea din care s-au iscat Trolii și Topitorul lui *Peer Gynt.* Această discordie, această precară supunere față de o voință demonică definesc natura lui Chesterton. Embleme ale acestei lupte sunt, pentru mine, Aventurile Părintelui Brown, fiecare din ele

încercând să explice, prin mijlocirea simplei raţiuni, un fapt inexplicabil[59]. Iată de ce spuneam, în paragraful de început al acestor note, că ficţiunile pomenite sunt însăşi cheia istoriei lui Chesterton, simboluri şi oglinzi ale sale. Aceasta ar fi tot, afară doar de faptul că „raţiunea" căreia Chesterton şi-a subordonat închipuirile nu era tocmai raţiunea, ci credinţa catolică, adică un ansamblu de închipuiri ebraice subordonate, la rândul lor, lui Platon şi Aristotel.

Îmi amintesc două parabole care se contrazic. Prima se află în primul volum al operelor lui Kafka. Este povestea unui om care cere să fie admis în faţa legii. Paznicul primei porţi îi spune că înăuntru se află o mulţime de alte porţi[60] şi că nu există odaie care să nu fie străjuită de un paznic, fiecare mai de temut decât acela dinainte. Omul se aşază şi aşteaptă. Trec zile şi apoi ani şi omul moare. În clipa morţii, el întreabă: „E oare cu putinţă ca în toţi anii aşteptării mele nimeni să nu mai fi dorit să intre, în afară de mine?" Paznicul îi răspunde: „N-a mai dorit nimeni să intre, căci poarta aceasta nu-ţi era hărăzită decât ţie. Acum o voi închide". (Kafka face comentariul acestei parabole, complicând-o şi mai mult, în cel de-al nouălea capitol din *Procesul*.) Parabola cealaltă se află în *Pilgrim's Progress*, de Bunyan. Mulţimea priveşte, de departe, un castel străjuit de numeroşi războinici; la poartă se află un paznic cu o carte pe ale cărei file trebuie să aştearnă numele celui vrednic de a intra. Un temerar se apropie de paznic şi-i spune: „Scrie numele meu". Apoi trage din teacă spada, se aruncă asupra războinicilor, primeşte şi împarte însângerate lovituri, până ce izbuteşte să-şi deschidă drum

---

59 Nu explicarea inexplicabilului, ci a ceea ce este confuz e sarcina pe care şi-o impun, de obicei, scriitorii de romane poliţiste.

60 Ideea de porţi aflate îndărătul altor porţi, care se interpun între păcătos şi slava dumnezeiască, există în *Zohar.* Vezi Glatzer, *In Time and Eternity*, 30, şi, de asemenea, Martin Buber, *Tales of the Hasidim*, 92.

printre tăișuri și să pătrundă în castel.

Chesterton și-a închinat viața scrierii celei de-a doua dintre parabole, însă ceva în el a năzuit necontenit spre scrierea celei dintâi.

Trad. C. H.

PRIMUL WELLS

Harris relatează că Oscar Wilde, întrebat cum i se pare Wells, a răspuns:

— Un Jules Verne științific.

Afirmația datează din 1899; e lesne de ghicit că Wilde s-a gândit mai puțin să-l definească pe Wells, ori să-l anihileze, decât să treacă la o altă temă. H. G. Wells și Jules Verne sunt, astăzi, nume incompatibile. Toți simțim aceasta, dar cercetarea întortocheatelor rațiuni pe care se întemeiază sentimentul nostru poate să nu se dovedească de prisos.

Cea mai evidentă dintre aceste rațiuni este de ordin tehnic. Wells (înainte de a se mărgini la speculații sociologice) a fost un admirabil povestitor, un moștenitor al conciziei lui Swift și Edgar Allan Poe; Verne, un zilier conștiincios și vesel. Verne a scris pentru adolescenți; Wells, pentru toate vârstele omenești. Există și o altă diferență, dezvăluită uneori de Wells însuși: ficțiunile lui Verne operează cu fapte probabile (un submarin, o corabie mult mai mare decât acelea de la 1872, descoperirea Polului Sud, fotografia vorbitoare, traversarea Africii în balon, craterele unui vulcan stins care duc spre centrul pământului); ale lui Wells, cu simple posibilități (un om invizibil, o floare ce devorează un om, un ou de cristal ce reflectă evenimentele de pe Marte), dacă nu cu fapte de-a dreptul imposibile: un om care se întoarce din viitor și aduce o floare din vremi ce încă n-au venit, un altul care se întoarce din viața cealaltă cu inima în partea dreaptă, căci a fost cu desăvârșire inversat, precum într-o oglindă. Am citit că Verne, scandalizat de licențele pe care și le îngăduie *The First Men in the Moon,* a exclamat cu

indignare: *Il invente*!

Motivele pe care le-am expus mai sus îmi par a fi valabile, dar ele nu explică de ce Wells e infinit superior autorului lui *Hector Servadac*, precum și lui Rosney, lui Lytton, lui Robert Paltoek, lui Cyrano sau oricărui alt precursor al metodelor folosite de el[61]. Mai marea inspirație a propriilor sale subiecte nu este suficientă pentru a soluționa problema. În cărți de dimensiuni apreciabile, subiectul nu poate fi decât un pretext sau un punct de plecare. E important pentru scrierea operei, nu pentru desfătările lecturii. Faptul acesta se poate observa în *toate* genurile: cele mai bune romane polițiste nu sunt acelea care au cea mai bună intrigă. (Dacă subiectele ar precumpăni, *Don Quijote* n-ar exista, iar Shaw ar valora mult mai puțin decât O'Neill.) După părerea mea, superioritatea primelor nuvele ale lui Wells - *The Island of Dr. Moreau,* de exemplu, ori *The Invisible Man* - se datorează unei rațiuni mai profunde. Ceea ce relatează ele nu este numai ingenios; este, totodată, și simbolic, pentru niște procese care, într-un fel, sunt inerente tuturor destinelor omenești. Hăituitul om invizibil, care nu știe ce-i odihna din pricină că pleoapele lui nu pun opreliște luminii, este singurătatea și este spaima noastră; conventiculul de monștri încovoiați ce bâiguie, în noaptea lor, un servil *credo* e Vaticanul și e Lhasa. Opera care dăinuie este capabilă întotdeauna de o nesfârșită și plastică ambiguitate: ea este totul pentru toți, precum Faptele Apostolilor; este o oglindă care dezvăluie trăsăturile cititorului și este, de asemenea, o hartă a lumii. Mai mult, acestea toate trebuie să se întâmple într-un mod evanescent și modest, aproape în pofida autorului; acesta din urmă trebuie să pară străin de orice simbolism. Cu această lucidă inocență a lucrat Wells în primele sale exerciții fantastice, care sunt, după părerea mea, cele mai

61 Wells, în *The Outline of History* (1931), preamărește opera altor doi precursori: Francis Bacon și Lucian din Samosata.

uimitoare lucruri din uimitoarea sa operă.

Cei ce susțin că arta nu trebuie să propage doctrine se referă îndeobște la acelea vrăjmașe propriilor doctrine. Totuși, nu acesta este cazul meu; încuviințez și împărtășesc aproape toate doctrinele lui Wells, dar deplâng faptul că el le introduce în narațiunile sale. Ca moștenitor al nominaliștilor britanici, Wells dezaprobă obișnuința noastră de a vorbi despre statornicia „Angliei" ori despre mașinațiile „Prusiei": argumentele împotriva acestei mitologii dăunătoare îmi par fără cusur, dar nu tot astfel faptul de a le interpola în istoria despre visul domnului Parham. Câtă vreme un autor se mulțumește să relateze întâmplări sau să traseze gingașele meandre ale conștiinței, putem să ni-l închipuim omniscient, putem să-l confundăm cu universul sau chiar cu Dumnezeu; când coboară la raționamente, îl simțim vulnerabil. Realitatea utilizează fapte și nu raționamente; lui Dumnezeu îi îngăduim să afirme (*Ieșirea*, 3. 14) *Eu Sunt Cel Ce Sunt*, iar nu să declare și să analizeze, precum Hegel ori Anselmus, *argumentum ontologicum.* Dumnezeu nu trebuie să teologizeze; scriitorul nu trebuie să invalideze, prin rațiuni umane, credința momentană pe care arta o reclamă de la noi. Mai e și un alt motiv: autorul ce manifestă aversiune față de un personaj pare a nu-l înțelege pe de-a-ntregul, pare a mărturisi că acesta nu e inevitabil pentru el. Ne îndoim de inteligența sa, tot astfel cum ne-am îndoi de inteligența unui Dumnezeu care ar menține cerul și infernul. Dumnezeu, a scris Spinoza (*Etica,* 5, 17), nu urăște pe nimeni și nu iubește pe nimeni.

Ca și Quevedo, Voltaire, Goethe sau alți câțiva - nu mulți la număr -, Wells este nu atât un literat, cât o literatură. A scris cărți fremătătoare unde, într-un anume fel, reînvie imensa fericire a lui Charles Dickens, a revărsat parabole sociologice, a durat enciclopedii, a extins posibilitățile romanului, a rescris pentru vremurile noastre Cartea lui Iov, *această mare imitație ebraică a dialogului platonician,*

a redactat, fără trufie și fără umilință, o autobiografie încântătoare, a polemizat (politicos și ucigător) cu Belloc, a relatat trecutul, a relatat viitorul, a înregistrat vieți reale și imaginare. Din vasta și variata biblioteca pe care ne-a lăsat-o, nimic nu-mi place mai mult decât relatarea unor miracole atroce: *The Time Machine, The Island of Dr. Moreau, The Plattner Story, The First Men in the Moon.* Sunt primele cărți pe care le-am citit; vor fi, poate, și cele de pe urmă… Cred că vor trebui integrate, precum formula lui Tezeu ori a lui Ahasverus, în memoria generală a speței și că se vor multiplica în spațiul ei, dincolo de hotarele slavei aceluia care le-a scris, dincolo de pieirea limbii în care au fost scrise.

Trad. C. H.

BIATHANATOS

Mulțumită lui De Quincey (căruia îi și datorez atât de mult, încât faptul de a pomeni doar câteva motive de recunoștință ar însemna să reneg sau să trec sub tăcere restul) am aflat întâia oară de *Biathanatos.* Acest tratat a fost alcătuit la începutul veacului al XVII-lea de către marele poet John Donne[62], care i-a încredințat manuscrisul lui Sir Robert Carr, fără altă interdicție în afară de aceea de a-l da „tiparului sau focului". Donne a murit în 1631; în 1642 a izbucnit războiul civil; în 1644 fiul poetului, primul născut, a dat la tipar vechiul manuscris, „pentru a-l scăpa de foc". *Biathanatos* cuprinde vreo două sute de pagini; De Quincey (*Writings*, VIII, 336) le rezumă astfel: „Sinuciderea este una dintre formele de omucidere; canoniștii fac distincția dintre omuciderea voluntară și cea justificată; potrivit unei logici stricte, această distincție ar trebui aplicată și sinuciderii. Așa cum nu toți ucigașii sunt asasini, tot astfel nu orice sinucigaș se face vinovat de păcatul de moarte". Într-adevăr, la prima vedere, aceasta este teza susținută în *Biathanatos*, după cum se poate desprinde și din subtitlul cărții (*The Self-homicide is not so naturally Sin that it may never be otherwise)* și încearcă să ne convingă cu asupra de măsură un catalog doct de exemple fabuloase ori autentice, începând cu Homer[63], „ce scrisese o mulțime de lucruri pe care nu le-a putut înțelege nimeni altcineva și despre care se spune că s-a spânzurat

62 Faptul că a fost cu adevărat un mare poet poate fi dovedit de următoarele versuri:
Licence my rovin hands and let them go/ Before, behind, between, above, below. / O my America! my new-found-land... (*Elegies*, XIX).

63 Conform epigramei funerare a lui Alceo de Mesena *(Antologie Greacă,* VII, l).

fiindcă nu putuse dezlega ghicitoarea pescarilor”, și terminând cu pelicanul, simbol al iubirii paterne, și albinele, care, după cum ne asigură Ambrosie în *Hexameronul* său, „își provoacă moartea atunci când au încălcat legile regelui lor”. Catalogul se întinde pe trei pagini și în ele am surprins câteva vanități: includerea unor exemple obscure („Festus, favoritul lui Domițian, care și-a pus capăt zilelor spre a ascunde efectele devastatoare ale unei boli de piele”) și omiterea altora, care ar fi putut fi mai convingătoare - Seneca, Temistocle, Cato -, probabil pentru că ar fi putut părea prea facile.

Epictet („Adu-ți aminte de ceea ce este esențial: poarta e deschisă”) și Schopenhauer („Este monologul lui Hamlet meditația unui criminal?”) au justificat, pe o mulțime de pagini, sinuciderea; convingerea înrădăcinată că acești apărători au dreptate ne face să-i citim fără prea mare atenție. Acest lucru mi s-a întâmplat citind *Biathanatos*, până când am perceput, sau mi s-a părut că percep, subiectul implicit sau ezoteric, dincolo de subiectul vizibil.

Nu vom ști niciodată dacă Donne a compus *Biathanatos* cu scopul deliberat de a insinua acest subiect ascuns ori dacă presimțirea acestui subiect, chiar dacă a fost momentană și vagă, l-a îndemnat să-și asume această sarcină. A doua variantă mi se pare mai verosimilă; ipoteza că o carte zice B pentru a zice A, în chip de criptogramă, este artificială; nu tot astfel este ipoteza unei lucrări stimulate de o intuiție imperfectă. Hugh Fausset a sugerat că Donne avea de gând să încununeze prin sinucidere propria justificare a sinuciderii; că Donne a cochetat cu această idee este posibil sau probabil; că ea ar fi de ajuns pentru a explica o operă cum este *Biathanatos* mi se pare, firește, ridicol.

În partea a treia a acestei opere, Donne ia în discuție morțile voluntare pomenite în Sfânta Scriptură; nici uneia nu îi închină atâtea pagini ca morții lui Samson. De la bun început afirmă că acest „bărbat exemplar” este emblema

lui Hristos și că pare să fi slujit grecilor ca arhetip pentru Hercule. Francisco de Vitoria și iezuitul Gregorio de Valencia n-au vrut să-l includă printre sinucigași; Donne, pentru a-i contrazice, reia ultimele cuvinte pe care le-a rostit, înainte de a-și împlini răzbunarea: „Mori, suflete al meu. Ca Filistenii" (*Judecătorii,* 16. 30). Respinge de asemenea ipoteza Sfântului Augustin, care afirmă că Samson, distrugând stâlpii templului, nu s-a făcut vinovat de celelalte morți și nici de-a lui proprie, ci s-a supus unei inspirații a Sfântului Duh, „precum spada ce-și îndreaptă tăișul după vrerea celui ce-o mânuiește" (*Cetatea Domnului*, I, 20). După ce dovedește că această ipoteză este neîntemeiată, Donne încheie capitolul cu o afirmație a lui Benito Pereiro, care spune că Samson a fost simbolul lui Hristos și prin alte fapte pe care le-a săvârșit, nu mai puțin decât prin moartea sa.

Răsturnând teza Sfântului Augustin, chietiștii au crezut că Samson, „prin furia diavolului, și-a pus capăt zilelor împreună cu Filistenii (*Eterodocși spanioli,* V, I, 8); Milton (*Samson Agonistes, in fine)* l-a apărat de acuzația de sinucidere; bănuiesc că Donne nu a văzut în această problemă cazuistică altceva decât un soi de metaforă ori simulacru. Nu-l interesa cazul lui Samson - și de ce l-ar fi interesat? - sau îl interesa, să spunem, numai ca „emblemă a lui Hristos". În *Vechiul Testament* nu există erou care să nu fi fost ridicat la acest rang; pentru Sfântul Apostol Pavel, Adam este prefigurarea celui ce urma să vină; pentru Sfântul Augustin, Abel reprezintă moartea Mântuitorului, iar fratele său Set, învierea; pentru Quevedo, „o prefigurare minunată a fost Iov pentru Hristos". Donne a recurs la această analogie vulgară pentru ca cititorul să înțeleagă tocmai deosebirea: *Ceea ce am spus mai înainte despre Samson poate foarte bine să fie fals; despre Hristos*, *însă*, *nu este.*

Capitolul în care se vorbește direct despre Hristos nu este efuziv. Se mărginește să invoce două pasaje din

Sfânta Scriptură: propoziția „Și sufletul îmi pun pentru oi” (*Ioan,* 10, 15) și ciudata expresie „și-a dat duhul”, pe care cei patru evangheliști o folosesc pentru a spune „a murit”. Din aceste pasaje, care confirmă versetul „Nimeni nu-l ia de la Mine (sufletul), ci Eu de la Mine însumi îl pun” (*Ioan,* 10, 18), trage concluzia că pătimirea pe cruce nu l-a ucis pe Isus Hristos și că acesta și-a pus capăt zilelor printr-o voită și nemaipomenită desprindere a propriului suflet de această lume. Donne a formulat această ipoteză în 1608; în 1631 a inclus-o într-o predică pe care a ținut-o, cu puțin înainte de moarte, în capela palatului Whitehall.

Scopul declarat al tratatului *Biathanatos* este acela de a atenua sinuciderea; scopul fundamental este însă acela de a arăta că Hristos s-a sinucis[64]. Neverosimil, ba chiar incredibil, este faptul că, pentru a demonstra această teză, Donne s-a mulțumit să recurgă la un verset din *Sfânta Evanghelie după Ioan* și la repetarea verbului *a expira*; fără îndoială, a preferat să nu insiste asupra unei chestiuni blasfematorii. Pentru creștini, viața și moartea lui Hristos reprezintă evenimentul central din istoria lumii; veacurile anterioare l-au pregătit, cele ulterioare îl reflectă. Mai înainte ca Adam să fi fost făcut din lut, mai înainte ca cerul să despartă apele de ape, Tatăl știa că Fiul avea să moară pe cruce și, drept scenă a acestei morți viitoare, a creat pământul și cerurile. Hristos a murit de moarte voluntară, sugerează Donne, și cu aceasta vrea să spună că elementele și lumea și rândurile de oameni ce se perindă pe pământ și Egiptul și Roma și Babilonia și Iuda, toate au fost scoase din neant ca să-l distrugă. Poate că fierul a fost creat pentru cuie, iar spinii pentru cununa batjocurii, iar sângele și apa pentru rană. Această idee barocă se întrezărește dincolo de *Biathanatos.* Ideea unei divinități care alcătuiește universul pentru a-și înălța eșafodul.

Recitind această însemnare, mă gândesc la acel tragic

64 Cf. De Quincey: *Writings*. VIII. 398; Kant; *Religion innerhalb der Grenzen der Vernunft*, II. 2.

Philipp Batz, care în istoria filosofiei este cunoscut sub numele de Philipp Mainländer. A fost, ca și mine, un cititor înfocat al lui Schopenhauer. Sub influența lui (și probabil a gnosticilor), și-a imaginat că suntem fragmente ale unui Dumnezeu care la începutul timpurilor s-a distrus pe sine însuși, stăpânit de dorința de a nu exista. Istoria universală este agonia obscură a acestor fragmente. Mainländer s-a născut în 1841; în 1876 și-a publicat cartea, *Filosofia mântuirii.* În același an și-a pus capăt zilelor.

Trad. A. I.

PASCAL

Prietenii mei spun că fiecare cugetare a lui Pascal îi determină să gândească. De bună seamă, nu există nimic în univers care să nu slujească drept stimul al gândirii; cât despre mine, n-am văzut niciodată în aceste memorabile fragmente o contribuție la problemele, iluzorii sau adevărate, pe care ele le abordează. Le-am văzut, mai degrabă, ca predicate ale subiectului Pascal, ca trăsături sau epitete ale lui Pascal. Tot astfel cum definiția *quintessence of dust* nu ne ajută să-i înțelegem pe oameni, ci pe prințul Hamlet, definiția *roseau pensant* nu ne ajută să-i înțelegem pe oameni, ci pe unul din ei, numit Pascal.

Valéry, cred, îl acuză pe Pascal de o dramatizare voluntară; fapt este că paginile acestuia din urmă nu proiectează imaginea unei doctrine sau a unui procedeu dialectic, ci pe aceea a unui poet pierdut în timp și spațiu. În timp, cum viitorul și trecutul sunt infinite, nu există cu adevărat un *când;* în spațiu, cum orice ființă se află la distanțe egale de infinit și de infinitezimal, nu poate exista nici *unde.* Pascal menționează cu dispreț „opinia lui Copernic", însă opera lui reflectă pentru noi vertijul unui teolog, surghiunit din lumea descrisă de *Almagest* și rătăcit în universul copernician al lui Kepler și Bruno. Lumea lui Pascal este aceea a lui Lucrețiu (dar și a lui Spencer). Însă infinitudinea care l-a îmbătat pe latin îl înspăimântă pe francez. E adevărat că cel din urmă îl caută pe Dumnezeu, iar cel dintâi își propune să ne elibereze de spaima în fața zeilor.

Pascal, ni se spune, l-ar fi aflat pe Dumnezeu, însă manifestarea acestei fericiri este mai puțin grăitoare decât manifestarea singurătății sale. În exprimarea acesteia din

urmă a fost fără egal; e de ajuns să amintesc aici faimosul fragment 207 din ediția lui Brunschvieg (*Combien de royaumes nous ignorent!)* și pe celălalt, imediat următor, unde vorbește despre „infinita imensitate de spații pe care le ignor și *care ne ignoră*”. În cel dintâi, vastul cuvânt *royaumes* și disprețuitorul verb final impresionează în mod fizic; m-am gândit uneori că această exclamație ar putea fi de origine biblică. Am străbătut, îmi amintesc prea bine, Scripturile; n-am dat peste pasajul căutat - care nici nu există, poate -, dar am găsit, în schimb, reversul lui perfect, cuvintele tremurătoare ale unui om care se știe despuiat până în măruntaie de ochiul scrutător al Domnului. Spune Apostolul Pavel (*Întâia Epistolă către Corinteni*, XIII, 12): „Căci, vedem acum ca prin oglindă, în ghicitură, iar atunci, față către față; acum cunosc în parte, dar atunci voi cunoaște pe deplin, *precum am fost cunoscut și eu”.*

Nu mai puțin exemplar este fragmentul 72. În cel de al doilea paragraf, Pascal afirma că natura (spațiul) este o „sfera infinită al cărei centru se află pretutindeni și circumferința nicăieri”. Pascal putea să fi găsit această sferă în Rabelais (III, 13), care i-o atribuie lui Hermes Trismegistul, sau în simbolicul *Roman de la Rose*, care o dă ca aparținând lui Platon. Lucru fără prea multă importanță; semnificativ este faptul că metafora pe care o folosește Pascal pentru a defini spațiul e folosită de alți predecesori (precum și de Sir Thomas Browne în *Religio Medici)* pentru a exprima divinitatea[65]. Nu măreția

[65] Din câte îmi amintesc, istoria nu înregistrează zei conici, cubici sau piramidali, însă înregistrează astfel de idoli. Forma sferei, în schimb, este perfectă și potrivită cu divinitatea (Cicero: *De natura deorum,* II. 17). Sferic a fost Dumnezeu pentru Xenophan din Colophon, ca și pentru poetul Parmenide. În opinia câtorva istorici, Empedocle (fragmentul 28) și Melitos l-au conceput ca pe o sferă infinită. Origen a socotit că morții vor reînvia sub formă de sfere; Fechner (*Vergleichende Anatomie der Engel)* a atribuit această formă, care e și aceea a organului vederii, îngerilor. Înaintea lui Pascal, faimosul

Creatorului, ci măreția Creației îl impresionează aici pe Pascal.

Acesta, declarând în nepieritoare cuvinte dezagregarea și mizeria *(on mourra seul),* se dovedește unul dintre oamenii cei mai patetici din istoria Europei; aplicând artelor apologetice calculul probabilităților - unul dintre cei mai vani și frivoli. Nu e un mistic; el aparține speței acelor creștini, denunțați de Swedenborg, care își imaginează că cerul este o răsplată și infernul o pedeapsă, și care, obișnuiți cu meditația melancolică, nu știu să stea de vorbă cu îngerii[66]. Îi interesează mai puțin Dumnezeu decât combaterea acelora care-l tăgăduiesc.

Această ediție[67] vrea să reproducă, printr-un complex sistem de semne tipografice, aspectul „nedesăvârșit, hirsut și confuz" al manuscrisului; e evident că și-a atins țelul. Notele, în schimb, sunt extrem de sărace. Astfel, la p. 7 a întâiului volum, se publică un fragment care dezvoltă în șapte rânduri cunoscuta probă cosmologică a Sfântului Toma și a lui Leibniz; editorul nu o recunoaște și observă: „Poate că Pascal, aici, dă glas unui necredincios".

În notele de subsol ale câtorva texte, editorul citează pasaje echivalente din Montaigne sau din Sfânta Scriptură; acest travaliu s-ar putea extinde. Pentru ilustrarea *Pari*-ului, s-ar cuveni să fie invocate fragmentele din Amobius, Sirmond și Algazel pe care le-a indicat Asín Palacios (*Urme ale Islamului,* Madrid, 1941); pentru ilustrarea fragmentului împotriva picturii, acel pasaj din cartea a zecea a *Republicii,* în care se afirmă că Dumnezeu creează Arhetipul mesei, lemnarul, un simulacru al Arhetipului, iar pictorul, un simulacru al simulacrului; pentru ilustrarea

panteist Giordano Bruno *(De la causa,* V) a aplicat universului material sentința Trismegistului.

66 *De coelo et inferno*, 535. Pentru Swedenborg, ca și pentru Boehme (*Sex puncta theosophica,* 9. 34), cerul și infernul sunt stări pe care omul le caută în deplină libertate, și nu un așezământ penal și un altul caritabil. Cf. și Bernard Shaw: *Man and Superman,* III.

67 Cea a lui Zacharie Tourneur (Paris, 1942).

fragmentului 72 *(Je lui veux peindre l'immensité... dans l'enceinte de ce raccourci d'atome...),* prefigurarea lui în noțiunea de microcosm, reapariția lui la Leibniz (*Monadologia*, 67), și la Hugo *(La chauve-souris)*:

> *Le moindre grain de sable est un globe qui roule*
> *Traînant comme la terre une lugubre foule*
> *Qui s'abhorre et s'acharne...*

Democrit credea că în infinit există lumi identice, în care oameni identici îndeplinesc, fără nicio variație, destine identice; Pascal (pe care ar fi putut să-l influențeze și străvechile cuvinte ale lui Anaxagoras spunând că în fiecare lucru se află toate lucrurile), a inclus aceste lumi identice unele în interiorul celorlalte, astfel încât nu există în spațiu atom care să nu conțină universuri, nici univers care să nu fie, totodată, atom. E logic să ne închipuim (chiar dacă el n-a afirmat-o) că s-a văzut multiplicat în ele, la nesfârșit.

Trad. C. H.

LIMBA ANALITICĂ A LUI JOHN WILKINS

Am constatat că cea de-a paisprezecea ediție din *Encyclopaedia Britannica* suprimă articolul despre John Wilkins. Această omisiune este, de bună seamă, îndreptățită, dacă ne amintim de banalitatea acelui articol (douăzeci de paragrafe pline de simple circumstanțe biografice: Wilkins s-a născut în 1614, Wilkins a murit în 1672, Wilkins a fost capelanul lui Charles Louis, principe palatin; Wilkins a fost numit rector al unuia dintre colegiile din Oxford; Wilkins a fost întâiul secretar al Societății regale din Londra etc.); e, însă, neîndreptățită, dacă ne referim la opera speculativă a lui Wilkins. Acesta a fost stăpânit de tot soiul de fericite curiozități: l-au interesat teologia, criptografia, muzica, fabricarea stupilor transparenți, traseul unei plante nevăzute, posibilitatea unei călătorii pe lună, posibilitatea și principiile unui limbaj universal. Acestei ultime probleme i-a închinat și cartea *An Essay Towards a Real Character and a Philosophical Language* (600 de pagini *in quarto maggiore*, 1668). Nu există niciun exemplar al acestui volum în Biblioteca noastră Națională; am cercetat, pentru a redacta rândurile ce urmează, *The Life and Times of John Wilkins* (1910), de P. A. Wright Henderson; *Woerterbuch der Philosophie* (1924), de Fritz Mauthner; *Delphos* (1935), de E Sylvia Pankhurst; *Dangerous Thoughts* (1939), de Lancelot Hogben.

Cu toții am îndurat cândva acele conversații nemiloase în care o doamnă, cu belșug de interjecții și anacoluți, jură că vorba *lună* e mai expresivă (ori, dimpotrivă, mai puțin expresivă) decât cuvântul *moon.* În afara observației cu

caracter de evidență că monosilabicul *moon* se dovedește, poate, mai apt pentru reprezentarea unui obiect extrem de simplu decât s-ar dovedi cuvântul bisilabic *lună,* nu e posibil să mai contribui cu altceva la astfel de discuții: lăsând la o parte cuvintele compuse și derivatele, toate limbile pământului (fără a exclude limba *volapük* a lui Johann Martin Schleyer, sau romantica *interlingua* născocită de Peano) sunt deopotrivă de inexpresive. Nu există ediție a Gramaticii Academiei Regale Spaniole care să nu proslăvească „invidiatul tezaur de cuvinte pitorești, fericite și expresive ale atât de bogatei limbi spaniole", dar formularea nu constituie decât o simplă prezumție, care nu primește confirmare. Până una alta, această Regală Academie elaborează, o dată la câțiva ani, câte un dicționar care definește cuvintele din spaniolă... În limba universală imaginată de Wilkins către jumătatea secolului al XVII-lea, fiecare cuvânt se definește singur. Descartes, într-o epistolă datată din noiembrie 1629, nota că prin sistemul zecimal de numerare putem, într-o singură zi, să învățăm a desemna toate cantitățile până la infinit, precum și scrierea lor într-un limbaj nou, care este acela al cifrelor[68]; el propunea, de asemeni, alcătuirea unui limbaj analog, general, care să organizeze și să cuprindă toate gândurile omenești. John Wilkins, pe la 1664, a întreprins această acțiune.

A împărțit universul în patruzeci de categorii sau genuri, subdivizibile apoi în diferențe, subdivizibile la rândul lor în specii. A destinat fiecărui gen un element monosilabic alcătuit din două litere; fiecărei diferențe, o consoană; fiecărei specii, o vocală. De exemplu: *de* vrea să însemne

68 Teoretic, numărul sistemelor de numerare este nelimitat. Cel mai complex (pentru uzul divinităților și al îngerilor) ar înregistra un număr infinit de simboluri, unul pentru fiecare număr întreg; cel mai simplu nu necesită decât două. Zero se scrie „0", unu - „1", doi - „10", trei - „11", patru - „100", cinci - „101", șase - „110", șapte - „111", opt - „1000"... Este invenția lui Leibniz, pe care l-ar fi stimulat (se pare) hexametrii enigmatici din I King.

„element”; *deb,* întâiul dintre elemente, „focul”; *deba*, o porțiune din elementul „foc”, o „flacără”. În limba analoagă a lui Letellier (1850), *a* ar vrea să însemne „animal”; *ab*, „mamifer”; *abo*, „carnivor”; *aboj*, „felin”; *aboje,* „pisică”; *abi*, „ierbivor”; *abiv,* „cavalin”; etc. În aceea a lui Bonifacio Sotos Ochando (1845), *imaba* înseamnă „edificiu”; *imaca,* „serai”; *imafe,* „spital”; *imafo*, „lazaret”; *imari,* „casă”; imam, „fermă”; *imedo*, „stâlp”; *imede* „coloană”; *imego,* „sol”; *imela*, „tavan”; *imago*, „fereastră”; *bire,* „legător de cărți”; *birer,* „a lega” (cărți). (Datorez această ultimă recoltă unei cârți tipărite la Buenos Aires, în 1886: *Cursul de limbă universală* al lui Pedro Mata.)

Cuvintele din limba analitică a lui John Wilkins nu constituie neîndemânatice simboluri arbitrare: fiecare din literele alcătuitoare e semnificativă, cum au fost, pentru cabaliști, acelea din Sfânta Scriptură. Mauthner observă că, în copilărie, ai putea învăța această limbă fără a ști că este artificioasă, iar apoi, în liceu, ai descoperi că ea constituie și o cheie universală, și o enciclopedie secretă.

Odată definit procedeul lui Wilkins, ne mai rămâne să examinăm o problemă a cărei amânare e imposibilă ori dificilă: valoarea tabelului cvadrigesimal ce stă la baza acestei limbi. Să privim cea de-a opta categorie, cea a pietrelor. Wilkins le împarte în comune (cremene, pietriș, ardezie), ieftine (marmură, ambră, coral), prețioase (perlă, opal), transparente (ametist, safir) și insolubile (huilă, fredă și arsenic). Aproape la fel de alarmantă ca a opta este și a noua categorie. Ea ne dezvăluie că metalele pot fi imperfecte (chinovar, argint-viu), artificiale (bronz, alamă), reziduuri (pilitură, rugină) și naturale (aur, cositor, cupru). Frumusețea figurează în categoria a șaisprezecea; ea este un pește vivipar, prelung. Aceste ambiguități, redundanțe și deficiențe le amintesc pe acelea pe care doctorul Franz Kuhn le atribuie unei enciclopedii chinezești, intitulate *Prăvălie cerească de cunoștințe binefăcătoare.* În

străvechile-i pagini stă scris că animalele se împart în (a) aparținătoare Împăratului, (b) îmbălsămate, (c) îmblânzite, (d) purcei de lapte, (e) sirene, (f) fabuloase, (g) câini în libertate, (h) incluse în această clasificare, (i) care țopăie ca smintitele, (j) nenumărate, (k) desenate cu o foarte fină pensulă din păr de cămilă, (l) etcaetera, (m) care abia au spart ulciorul, (n) care de la distanță par muște. Institutul Bibliografic din Bruxelles practică și el haosul: parcelează universul în 1000 de subdiviziuni, dintre care parcela 262 îi corespunde Papei; 282, Bisericii Romano-Catolice; 263, Zilei Mântuitorului: 268, școlilor duminicale; 298, mormonismului, iar 294, Brahmanismului, budismului, shintoismului și taoismului. Nu lasă la o parte nici subdiviziunile eterogene, cum ar fi, de pildă, cea cu numărul 179: „Cruzimea față de animale. Protecția animalelor. Duelul și sinuciderea din punctul de vedere al moralei. Vicii și defecte felurite. Virtuți și calități de tot soiul”.

Am înregistrat arbitrarul lui Wilkins, pe al necunoscutului (sau apocrifului) enciclopedist chinez și pe al Institutului Bibliografic din Bruxelles; pe cât se pare, nu există clasificare a universului care să nu fie arbitrară și conjecturală. Pricina este foarte simplă: nu știm ce este universul. „Lumea - scrie David Hume - e, poate, schița rudimentară a vreunui zeu copilăros, care a abandonat-o la jumătate, rușinat de execuția deficientă: e opera unui zeu subaltern, de care zeii superiori se amuză; este producția confuză a unei divinități pensionate și senile, care a și murit” *(Dialogues Concerning Natural Religion*, V, 1779.) Se cuvine, atunci, să mergem mai departe; să presupunem că nu există univers în sensul organic, unificator, pe care îl are acest ambițios cuvânt. Dacă există, rămâne să-i presupunem scopul; rămâne să-i presupunem cuvintele, definițiile, etimologia, sinonimiile din tainicul dicționar al lui Dumnezeu.

Neputința de a pătrunde schema divină a universului nu

poate, de bună seamă, să ne disuadeze de la plănuirea unor scheme umane, chiar dacă știm prea bine că acestea sunt doar provizorii. Limba analitică a lui John Wilkins nu este cea mai lipsită de interes dintre aceste scheme. Genurile și speciile care o alcătuiesc sunt contradictorii și vagi; artificiul care face ca literele cuvintelor să indice subdiviziuni și diviziuni este, fără îndoială, ingenios. Cuvântul *somon* nu ne spune nimic; *zana*, corespondentul său, definește (pentru cunoscătorul celor patruzeci de categorii și al genurilor acestor categorii) un pește solzos, fluvial, cu carnea roșie. (În mod categoric, nu este de neconceput o limbă în care numele fiecărei ființe să indice toate detaliile destinului ei, trecut și viitor.)

Lăsând la o parte speranțele și utopiile, poate că cele mai lucide cuvinte referitoare la limbaj sunt cele ce urmează, scrise de Chesterton: „Omul știe că înlăuntrul său există nuanțe cu mult mai descumpănitoare, nenumărate și anonime decât culorile unei păduri de toamnă… El crede, în același timp, că nuanțele acestea, în toate fuziunile și transformările lor, pot fi reprezentate în mod precis printr-un mecanism arbitrar de mârâieli și de stridențe. Crede că, dinlăuntrul unui ins oarecare, pot ieși, într-adevăr, sunete ce semnifică toate misterele memoriei și toate agoniile dorinței” (*G. F. Watts*, p. 88, 1904).

Trad. C. H.

KAFKA ȘI PRECURSORII SĂI

Mă gândeam cândva la o cercetare a precursorilor lui Kafka. Pe acesta, la început, îl socoteam la fel de singular precum phoenixul din laudele retorice; însă, pe măsură ce-l frecventam, mi se părea că încep a-i recunoaște glasul, ori deprinderile, în texte din diverse literaturi și din diverse epoci. Am să pomenesc aici câteva, în ordine cronologică.

Întâiul dintre aceste texte ar fi paradoxul lui Zenon împotriva mișcării. Un mobil care se află în A (declară Aristotel) nu va putea ajunge în punctul B, din pricină că mai întâi va trebui să străbată jumătatea drumului dintre cele două puncte și, mai înainte, jumătatea jumătății și, mai înainte, jumătatea jumătății jumătății, și tot astfel la infinit; forma acestei faimoase probleme este exact aceea din *Castelul*, iar mobilul și săgeata și Ahile sunt primele personaje kafkiene ale literaturii. În cel de-al doilea text pe care hazardul cărților mi l-a sortit, afinitatea nu se află în formă, ci în ton. E vorba despre un apolog al lui Han Yu, prozator din veacul al IX-lea, și se află în admirabila *Anthologie raisonnée de la littérature chinoise* (1948) de Margouliès. Iată acel paragraf, misterios și liniștit, pe care l-am notat: „Se admite în mod universal că unicornul este o ființă supranaturală și de bun augur; astfel afirmă odele, analele, biografiile bărbaților iluștri, precum și alte texte a căror autoritate este de neclintit. Chiar și copiii și femeile de rând au învățat că unicornul constituie o prevestire bună. Însă acest animal nu figurează printre animalele domestice, nu totdeauna e ușor să-l descoperi, nu se supune unei clasificări. Nu seamănă cu taurul sau calul, nu seamănă cu lupul sau cu cerbul. Așa stând lucrurile, ne-am putea găsi în fața unicornului și n-am fi siguri că e el. Știm

că un anume animal cu coamă e cal și un altul, înzestrat cu coarne, e taur. Nu știm cum este unicornul”[69].

Cel de-al treilea text provine dintr-un izvor mai previzibil: scrierile lui Kierkegaard. Afinitatea mentală a celor doi scriitori este un fapt pe care nimeni nu-l ignoră; ceea ce s-a mai remarcat, după câte am știință, este că întâiul - Kierkegaard - asemenea lui Kafka, a scris o mulțime de parabole religioase pe teme contemporane și burgheze. Lowrie, în al său *Kierkegaard* (Oxford University Press, 1938), transcrie două dintre ele. Una e istoria unui falsificator pus să verifice - necontenit aflat sub pază - bancnotele din Banca Angliei; tot astfel, Dumnezeu se va fi îndoit de Kierkegaard și îi va fi încredințat o misiune, știindu-l, tocmai, învechit în rele. Subiectul celeilalte este constituit de expedițiile spre Polul Nord. Parohii danezi declaraseră din amvon că a participa la asemenea expediții poate sluji eternei mântuiri a sufletului. Admiseseră, totodată, că a ajunge la Pol e un fapt anevoios și aproape imposibil, și că nu toți vor izbuti să întreprindă aventura. În cele din urmă, aveau să declare că oricare călătorie - din Danemarca la Londra, de exemplu, cu obișnuita cursă maritimă -, ori o plimbare duminicală cu trăsura constituie, privite așa cum se cuvine, adevărate expediții la Polul Nord. Cea de-a patra dintre prefigurările pe care le-am găsit este poemul *Fears and Scruples* de Browning, publicat în 1876. Un individ are, sau își închipuie că are un prieten influent. N-a izbutit să-l vadă niciodată și adevărul este că acela n-a putut, până în ziua relatării, să-i fie de folos în niciun fel, dar i se atribuie gesturi de mare noblețe, precum și autentice scrisori. Sunt unii, însă, care pun la îndoială pomenitele gesturi, iar grafologii afirmă că scrisorile ar fi apocrife. În ultimul vers, personajul

[69] Necunoașterea animalului sacru și uciderea lui, infamantă ori întâmplătoare, de către mulțime sunt teme tradiționale în literatura chineză. Vezi ultimul capitol din *Psychologie und Alchemie* (Zürich, 1944), de Jung, care cuprinde două stranii ilustrări.

întreabă: „Și dacă prietenul acesta ar fi… Dumnezeu?”

Notele mele înregistrează și alte două povestiri. Una face parte din *Histoires désobligeantes* de Léon Bloy și relatează istoria a două personaje care au acasă, cu îmbelșugare, globuri terestre, atlasuri, ghiduri de căi ferate și cufere, și care mor fără a fi izbutit să părăsească vreodată orășelul natal. Cealaltă se intitulează *Carcassonne* și îi aparține Lordului Dunsay. O invincibilă oștire de războinici pornește dintr-un castel infinit, subjugă regate, întâlnește monștri și străbate pustiuri și munți, dar nu ajunge niciodată la Carcasonne, cu toate că, adesea, cetatea se deslușește în depărtare. (Această povestire reprezintă, cum lesne vom putea să observăm, reversul celei dinainte; în cea dintâi, nu poți ieși nicicând dintr-un oraș: în cea de-a doua, nu izbutești să ajungi la el.)

Dacă nu mă înșel, eterogenele texte pe care le-am enumerat se aseamănă cu Kafka; dacă nu mă înșel, nu toate se aseamănă între ele. Acest din urmă fapt e cel mai semnificativ. În fiecare dintre textele amintite se manifestă specificul lui Kafka, într-o măsură mai mare sau mai mică, însă dacă Franz Kafka n-ar fi scris, n-am fi avut cum să-l percepem; sau, altfel spus, el n-ar fi existat. Poemul *Fears and Scruples* de Robert Browning profetizează opera lui Kafka, însă lectura noastră din Kafka nuanțează și modifică sensibil lectura poemului lui Browning. Browning însuși nu și-l citea așa cum îl citim noi astăzi. În vocabularul critic, termenul *precursor* este indispensabil, dar trebuie să încercăm să-l epurăm de orice conotație supusă polemicii ori rivalității. Fapt e că orice scriitor *își făurește* precursorii. Demersul său transformă concepția noastră despre trecut, întocmai cum transformă viitorul[70]. În această corelație, identitatea sau pluralitatea oamenilor nu are nicio însemnătate. Întâiul Kafka din *Betrachtung* este în mai mică măsură precursorul acelui Kafka al miturilor sumbre și al instituțiilor atroce decât sunt Browning sau

[70] Vezi T. S. Eliot. *Points of View* (1941), pp. 25-26.

Lord Dunsay.

Buenos Aires, 1951

Trad. C. H.

DESPRE CULTUL CĂRȚILOR

În cea de-a opta carte a *Odiseei* citim că zeii urzesc nefericiri pentru ca generațiile viitoare să aibă ce să cânte; declarația lui Mallarmé „Lumea există pentru a ajunge într-o carte” pare să repete, cu treizeci de veacuri mai târziu, același concept al unei justificări estetice a răului. Ambele teologii, fără îndoială, nu coincid în întregime; cea a grecului corespunde epocii cuvântului rostit, cea a francezului, unei epoci a cuvântului scris. Într-una se vorbește despre a *cânta*, iar în cealaltă despre *cărți.* O carte, oricare carte, e pentru noi un obiect sacru; Cervantes chiar, care n-asculta, poate, tot ce povesteau oamenii, citea până și „hârtiile rupte, culese de pe stradă”. Focul, într-una din comediile lui Bernard Shaw, amenință Biblioteca din Alexandria; cineva exclamă că e în primejdie să ardă memoria umanității, iar Caesar îi răspunde: *„Las-o să ardă. Este memoria unor infamii*”. Caesar-ul istoric, după părerea mea, ar fi încuviințat sau ar fi condamnat formularea pe care autorul i-o atribuie, însă n-ar fi socotit-o în niciun caz, cum o socotim noi, o glumă sacrilegă. Temeiul este limpede: pentru antici, cuvântul scris nu era altceva decât un succedaneu al cuvântului rostit.

Se spune că Pitagora n-a scris; Gomperz (*Griechische Denker*, I, 3) lămurește că a procedat astfel deoarece nutrea mai multă încredere în virtutea învățăturii orale. Mai puternică decât simpla abținere a lui Pitagora e mărturia neîndoielnică a lui Platon. Acesta, în *Timaios,* afirmă: „E anevoioasă trudă să-l descoperi pe făuritorul și părintele acestui univers și, odată descoperit, este cu neputință să-l dezvălui tuturor oamenilor”, iar în *Phaidros* narează o fabulă egipteană împotriva scriiturii (a cărei

învățare face ca oamenii să lase în părăsire exercițiul memoriei și să depindă de simboluri) și spune despre cărți că sunt precum figurile pictate, „care par vii, dar nu răspund o vorbă la întrebările ce li se pun”. Pentru a atenua sau a elimina acest inconvenient, imaginează dialogul filosofic. Magistrul își alege discipolul, dar cartea nu-și alege cititorii, care pot fi nemernici sau stupizi; această neîncredere platoniciană stăruie în cuvintele lui Clement din Alexandria, om de cultură păgână: „Cel mai prevăzător lucru este să nu scrii niciodată, ci să predai cu voce tare, căci cele scrise rămân” *(Stromateis),* precum și în următoarele, aparținând aceluiași tratat: „A scrie într-o carte toate lucrurile este totuna cu a lăsa o spadă în mâinile unui copil”, cuvinte ce amintesc de textele evangheliilor: „Nu dați cele sfinte câinilor și nici nu aruncați mărgăritarele voastre înaintea porcilor, ca nu cumva să le calce în picioare și, întorcându-se, să vă sfâșie pe voi”. Sentința aceasta îi aparține lui Isus, cel mai de seamă dintre magiștrii orali, care o singură dată a scris niște cuvinte, în țărână, și niciun om nu le-a citit *(Ioan,* 8, 6).

Clement Alexandrinul și-a scris neîncrederea față de scriitură către sfârșitul veacului al II-lea; la sfârșitul veacului al IV-lea, a început procesul mental care, trecând prin multe generații, va culmina în predominarea cuvântului scris asupra aceluia vorbit, a penei asupra glasului. Un admirabil hazard a vrut ca un scriitor să fixeze acea clipă (abia dacă exagerez numind-o clipă), în care a început vastul proces. Istorisește Sfântul Augustin, în cartea a șasea din *Confesiuni*: „Când Ambrozie citea, își preumbla privirea asupra filelor, pătrunzându-și sufletul cu înțelesul lor, fără a rosti o vorbă și fără a-și clinti limba. De multe ori - căci orișicui i se îngăduia să intre, și nici nu era obiceiul să i se dea de știre când venea cineva - l-am văzut cum citea pe tăcute, și niciodată în alt chip. Și după o vreme ne duceam, socotind că acel scurt răgaz care îi

rămânea pentru a-și griji cugetul, liber de învălmășeala trebilor celorlalți, n-ar fi voit să-i fie ocupat cu alte lucruri, temător, poate, ca nu cumva unul dintre cei ce-l ascultaseră vreodată, chinuit de anevoința unui text, să-i ceară deslușirea vreunui crâmpei întunecat ori să voiască a-l deslușì împreună cu el, fapt care l-ar fi împiedicat să citească toate cărțile pe care simțea nevoia să le citească. Eu socot cum că citea în acest fel pentru a-și cruța glasul, care lesne i se stingea. Oricare va fi fost gândul unui astfel de om, era, neîndoielnic, bun". Sfântul Augustin a fost discipolul Sfântului Ambrozie, episcop al Milanului pe la anul 384: treisprezece ani mai târziu, în Numidia, și-a redactat *Confesiunile* și încă îl tulbura acest spectacol: un om într-o încăpere, cu o carte în față, citind fără a rosti cuvintele[71].

Omul acela trecea direct de la semnele scriiturii la intuiție, omițând semnele sonore; strania artă pe care o iniția, arta de a citi fără glas, avea să ducă la consecințe uimitoare. Avea să ducă, după trecerea multor ani, la conceptul cărții ca scop în sine, și nu ca instrument al unui scop. (Acest concept mistic, transpus în literatura profană, va hotărî singularele destine ale lui Flaubert și Mallarmé, ale lui Henry James și James Joyce.) Noțiunii unui Dumnezeu care vorbește cu oamenii pentru a le porunci sau a le interzice i se va suprapune noțiunea Cărții Absolute, a Scriiturii Sacre. Pentru musulmani, „Coranul" (numit și Cartea, *Al Kitab)* nu este o simplă lucrare a lui Dumnezeu, precum sufletele oamenilor sau universul; e unul dintre propriile Sale atribute, precum veșnicia Lui și mânia Lui. În capitolul al XIII-lea, citim că textul original,

71 Comentatorii observă că, în acea vreme, exista obiceiul de a citi cu glas tare, pentru a pătrunde mai bine înțelesul - căci nu existau semne de punctuație, nici măcar împărțire în cuvinte -, precum și de a citi în grup, pentru a diminua sau a înlătura inconvenientele produse de puținătatea codicelor. Dialogul lui Lucian din Samosata, *Împotriva unui neștiutor cumpărător de cărți,* conține o mărturie despre acest obicei din veacul al II-lea.

Muma cărții, se află depus în Ceruri. Muhammad-al-Ghazali, acel Algazel al scolasticilor, afirma: *„Coranul* se transcrie într-o carte, se rostește cu limba, se ține minte cu inima și, de bună seamă, dăinuie în miezul lui Dumnezeu și nu-l strică nici trecerea prin paginile scrise, nici trecerea prin înțelegerea omenească”. George Sale observă că acel Coran, care n-a fost creat nicicând, nu este altceva decât ideea sau arhetipul său platonic; e verosimil ca Algazel să fi recurs, într-adevăr, la arhetipuri - transmise Islamului prin Enciclopedia Fraților Purității și prin Avicena - pentru a justifica noțiunea de Mumă a Cărții.

Mai extravaganți decât musulmanii s-au arătat evreii. În întâiul capitol al Bibliei lor se află celebra sentință: „Și a zis Dumnezeu: Să fie lumină! Și a fost lumină”; cabaliștii au socotit că virtutea acestei porunci a Domnului a provenit din literele cuvintelor. Tratatul *Sefer Yetsirah* (Cartea Creației), redactat în Siria sau Palestina către veacul al VI-lea, mărturisește că Jehova al Oștirilor, Dumnezeul lui Israel și Dumnezeu Atotputernicul, a creat universul prin numerele cardinale de la unu la zece și prin cele douăzeci și două de litere ale alfabetului. Ideea că numerele ar fi instrumente sau elemente ale Creației reflectă dogma lui Pitagora și pe aceea a lui Jamblicus: ideea că literele ar îndeplini și ele aceeași funcție constituie indiciul noului cult al scriiturii. Al doilea paragraf din cel de-al doilea capitol rostește: „Douăzeci și două de litere fundamentale; Dumnezeu le-a gravat, le-a combinat, le-a cântărit, le-a schimbat între ele, și din ele a făcut tot ceea ce este și tot ceea ce va fi”. Apoi se dezvăluie care din litere e hărăzită a avea putere asupra aerului, și care asupra apei, și care asupra înțelepciunii, și care asupra păcii, și care asupra cugetului, și care asupra somnului, și care asupra mâniei, și cum (de pildă) litera *Kaf* hărăzită cu putere asupra vieții, a slujit pentru formarea soarelui în lume, a zilelor de miercuri în an, și a urechii stângi în trup.

Creștinii au ajuns și mai departe. Ideea că divinitatea alcătuise o carte i-a făcut să-și imagineze că alcătuise, de fapt, două, și că cea de-a doua este chiar universul. Pe la începutul veacului al XVII-lea, Francis Bacon afirma, în *Advancement of Learning,* că Dumnezeu ne dăruiește două cărți, pentru a nu cădea în greșeală: cea dintâi, Sfânta Scriptură, care dezvăluie voința Lui; cea de-a doua, tomul creațiilor, care îi dezvăluie puterea, cea de-a doua fiind cheia celei dintâi. Bacon își propunea mult mai mult decât să facă o metaforă; el socotea că lumea e reductibilă la forme esențiale (temperaturi, densități, greutăți, culori), care alcătuiesc, în număr limitat, un *abecedarium naturae* sau o serie de litere cu care se scrie textul universal[72]. Sir Thomas Browne, pe la 1642. Confirmă: „Două sunt cărțile din care obișnuiesc să învăț teologia: Sfânta Scriptură și acel universal și public manuscris care stă la vederea tuturor. Acei care nu L-au găsit în cea dintâi, L-au deslușit în cea de-a doua” *(Religio Medici*, 1, 16). În același paragraf se citește: „Toate lucrurile sunt artificiale, căci Natura este Arta lui Dumnezeu”. Două sute de ani au trecut, și scoțianul Carlyle, în diverse pasaje ale operei sale și mai cu seamă în eseul despre Cagliostro, a depășit ipoteza lui Bacon; el a notat că istoria universală e o Scriptură Sacră pe care o descifrăm și o scriem șovăielnic, și în care suntem și noi scriși. Mai târziu, Léon Bloy avea să afirme: „Nu există pe fața pământului o ființă umană în stare să spună cine este. Nimeni nu știe care e rostul venirii lui pe lume, la ce slujesc propriile sale acte,

[72] În operele lui Galilei se întâlnește frecvent conceptul de univers-carte. Cea de-a doua secțiune a antologiei lui Favaro (*Galileo Galilei: Pensieri, motti e sentenze*, Firenze, 1949) se intitulează *Il libro della Natura.* Transcriu următorul paragraf: „Filosofia este scrisă în acea carte imensă care stă necontenit deschisă în fața ochilor noștri (vreau să spun, universul), dar care nu poate fi înțeleasă dacă mai întâi nu se învață limba ei și nu se deprind caracterele cu care este scrisă. Limba acestei cărți e matematica, iar caracterele ei sunt triunghiuri, cercuri și alte figuri geometrice”.

sentimentele sale, ideile sale, nici care-i este *numele* adevărat, Numele său nepieritor în domnia Luminii… Istoria este un imens text liturgic, în care litere și puncte nu valorează mai puțin decât versete sau capitole întregi, dar importanța și a unora și a celorlalte e indeterminabilă și e adânc tăinuită" (*L'Ame de Napoléon*, 1912). Lumea, după Mallarmé, există pentru o carte; după Bloy, suntem versete sau cuvinte sau litere ale unei cărți magice, și cartea aceasta nesfârșită este singurul lucru care există în lume; este, mai bine zis, lumea.

Buenos Aires, 1951

Trad. C. H.

PRIVIGHETOAREA LUI KEATS

Cei care cunosc poezia lirică engleză nu vor uita *Oda către o privighetoare*, pe care John Keats, ftizic, sărac și, poate, nefericit în dragoste, a compus-o într-o grădină din Hampstead, la vârsta de douăzeci și trei de ani, într-una din nopțile lunii aprilie a anului 1819. Keats auzise, în acea grădină suburbană, eterna privighetoare a lui Ovidiu și a lui Shakespeare și intuise dintr-o dată cât e de trecător el însuși, față de suavul glas nepieritor al invizibilei păsări. Keats afirmase că poetul trebuie să facă poezii în mod firesc, așa cum copacul face frunze; două sau trei ceasuri i-au fost de ajuns pentru a elabora pagina aceea de inepuizabilă și nesfârșită frumusețe, pe care abia dacă avea s-o mai cizeleze apoi; virtutea ei, pe câte știu, n-a stârnit niciun fel de discuții; nu tot astfel interpretarea ei. Nodul problemei se află în penultima strofă. Omul, supus împrejurărilor și morții, se adresează păsării, „pe care înfometate generații nu izbutesc s-o nimicească” și al cărei glas, acum, e tot acela pe care în câmpiile Israelului, într-o îndepărtată seară, l-a auzit Ruth moabita.

În monografia lui despre Keats, publicată în 1887, Sidney Colvin (corespondent și prieten al lui Stevenson) a perceput sau a născocit o problemă care s-ar fi aflat în strofa pomenită. Redau interesanta lui declarație; „Cu o eroare logică, reprezentând, după părerea mea, și o eroare poetică, John Keats opune caracterului tranzitoriu al vieții umane, prin care înțelege viața individului, permanența vieții păsării, prin care înțelege viața speței”. În 1895, Bridge a reluat această semnalare critică; F. R. Leavis a încuviințat-o în 1936 și i-a adăugat următoarea adnotare: „În mod firesc, eroarea inclusă în acest concept probează

intensitatea sentimentului care a zămislit-o”. Keats, în prima strofă a poemului său, numise privighetoarea *driadă:* un alt critic, Garrod, a invocat cu toată seriozitatea argumentul acesta, lămurind că, în cea de-a șaptea strofă, pasărea e nemuritoare din pricină că este o driadă, o zeitate a pădurii. Amy Lowell a dovedit mai multă intuiție: „Cititorul care are o scânteie de sens imaginativ sau poetic va intui pe dată că autorul nu se referă la privighetoarea care cânta în clipa aceea, ci la specie”.

Cinci opinii emise de cinci critici, îndepărtați în timp sau actuali, se află reunite aici; socot că, dintre toate, cea mai puțin vană este aceea a scriitoarei americane Amy Lowell, dar nu pot fi de acord cu opoziția postulată de ea între efemera privighetoare din acea noapte și privighetoarea generică. Cheia, cheia exactă a strofei, s-ar afla, socotesc, într-un paragraf metafizic al lui Schopenhauer, care nu citise oda lui Keats niciodată.

Oda către o privighetoare datează din 1819; în 1844 a apărut cel de-al doilea volum din *Lumea ca voință și reprezentare.* În capitolul 41 citim: „Să ne întrebăm în mod sincer dacă rânduneaua din vara aceasta e alta decât rânduneaua din vara cea dintâi și dacă, între una și cealaltă, miracolul extragerii din neant s-a petrecut, cu adevărat, de milioane de ori, pentru a fi zădărnicit, de tot atâtea ori, de către anihilarea absolută. Cel ce mă va auzi susținând că pisica aceasta care se joacă în fața mea e cea care sărea și făcea ghidușii, tot în același loc, cu trei sute de ani în urma, poate să creadă despre mine ce poftește, dar nebunia e cu mult mai mare dacă-și imaginează că, în mod fundamental, pisica este diferită”. Altfel spus, individul e, într-un fel, specia, iar privighetoarea lui Keats e și privighetoarea lui Ruth.

Keats, care, fără exagerată nedreptate, a putut scrie: „Nu știu nimic, nu am citit nimic”, a deslușit, în paginile cine știe cărui dicționar școlar, spiritul grec; o dovadă extrem de subtilă a acestei divinații sau re-inventări e

faptul de a fi intuit, în cenușia privighetoare a unei nopți, privighetoarea platonicianã. Keats, incapabil, poate, de a defini cuvântul *arhetip*, a anticipat cu un sfert de veac o tezã a lui Schopenhauer.

Astfel dificultatea fiind lãmuritã, mai rãmâne de lãmurit o a doua problemã, de o naturã cu totul diferitã. Cum de nu s-au gândit la aceastã interpretare evidentã Garrod și Leavis și ceilalți?[73] Leavis este profesor într-unul din colegiile de la Cambridge - orașul care, în veacul al XVII-lea, i-a reunit și denumit pe acei *Cambridge Platonists:* Bridges a scris un poem platonician intitulat *The Fourth Dimension*; simpla enumerare a acestor fapte pare sã agraveze enigma. Dacã nu mã înșel, soluția ei derivã dintr-o caracteristicã esențialã a gândirii britanice.

Coleridge observã cã toți oamenii se nasc aristotelici sau platonicieni. Cei din urmã simt clasele, ordinele și genurile ca realitãți; cei dintâi, ca generalizãri; pentru platonician, limbajul nu este altceva decât un aproximativ joc de simboluri; pentru aristotelician, e harta universului. Platonicianul știe cã universul este, într-un fel, un cosmos, o ordine; aceastã ordine, pentru aristotelician, poate fi o eroare sau o ficțiune a cunoașterii noastre parțiale. Parcurgând latitudini și epoci, cei doi antagoniști nemuritori își schimbã numele și dialectul; unul este Parmenide, Platon, Spinoza, Kant, Francis Bradley; celãlalt, Heraclit, Aristotel, Locke, Hume, William James. În școlile anevoioase ale Evului Mediu, toți îl invocã pe Aristotel, maestru al rațiunii umane (*Convivio*, IV. 2) însã nominaliștii sunt Aristotel, realiștii sunt Platon. Nominalismul englez din veacul al XIV-lea reînvie în rigurosul idealism englez din veacul al XVIII-lea; economia formulei lui Occam *entia non sunt multiplicando praeter*

[73] Listã la care ar trebui sã-l adãugãm pe genialul poet William Butler Yeats, care, în prima strofã din *Sailing to Byzantium*, vorbește despre „muritoarele generații" de pãsãri, cu aluzie deliberatã sau involuntarã la *Odã*. Vezi T. R. Henn, *The Lonely Tower*, 1950, p. 211.

necessitatem îngăduie sau prefigurează nu mai puțin limitativul *esse est percipi.* Oamenii, spuse Coleridge, se nasc aristotelici sau platonicieni; despre tipul mental englez se poate afirma că s-a născut aristotelic. Real, pentru acest tip mental, este nu conceptul abstract, ci individul; nu privighetoarea generică, ci privighetorile concrete. Este firesc, este aproape inevitabil ca în Anglia să nu se înțeleagă așa cum se cuvine *Oda către o privighetoare.*

Nimeni să nu citească o reprobare ori un dispreț în cuvintele de mai sus. Englezul alungă genericul simțind că individualul este ireductibil, inasimilabil și impar. Un scrupul de ordin etic și nu o incapacitate speculativă îl împiedică să vehiculeze abstracțiuni, așa cum fac germanii. Nu înțelege *Oda către o privighetoare*, și această valoroasă incomprehensiune îi îngăduie să fie Locke, să fie Berkeley și să fie Hume. Precum și să fi redactat, cu aproape șaptezeci de ani în urmă, neascultatele și profeticele avertismente ale *Individului împotriva Statului.*

Privighetoarea, în mai toate limbile pământului, se bucură de nume armonioase (*nightingale*, *Nachtigall, usignolo),* de parcă oamenii, în mod instinctiv, ar fi voit ca aceasta să nu fie mai prejos de cântul care i-a fermecat. Atât de mult au proslăvit-o poeții, încât a devenit aproape ireală: mai puțin înrudită cu ciocârlia decât cu îngerul. De la enigmele saxone din Cartea de la Exeter („eu, cântăreț străvechi al înserării, le aduc celor aleși bucuria în cetăți”), până la tragica *Atalanta* a lui Swinburne, infinita privighetoare a cântat necontenit în literatura britanică; Chaucer și Shakespeare o celebrează, Milton și Matthew Arnold de asemenea, însă John Keats este acela care se contopește în mod fatal cu imaginea ei, așa cum Blake se contopește cu aceea a tigrului.

Trad. C H.

OGLINDA ENIGMELOR

Convingerea că Sfânta Scriptură are (pe lângă valoarea sa literară) o valoare simbolică este străveche și nu este irațională: apare la Filon din Alexandria, la cabaliști, la Swedenborg. De vreme ce faptele povestite în Sfânta Scriptură sunt adevărate (Dumnezeu este Adevărul, Adevărul nu poate minți și așa mai departe), trebuie să admitem că oamenii, când le înfăptuiesc, joacă orbește o dramă tainică, hotărâtă și premeditată de Dumnezeu. De aici până la a socoti că istoria universului - și, în cadrul său, viețile noastre în ansamblu și fiecare detaliu al lor, oricât de mărunt ar fi - are fără îndoială o valoare simbolică nu este o distanță prea mare. Probabil că mulți au și străbătut-o; nimeni, însă, în chip atât de surprinzător ca Léon Bloy. (În fragmentele psihologice ale lui Novalis și în acel volum al autobiografiei lui Machen intitulat *The London Adventure* există o ipoteză asemănătoare, potrivit căreia lumea exterioară - formele, temperaturile, luna - reprezintă un limbaj pe care noi, oamenii, l-am uitat sau abia îl mai deslușim... Același lucru îl spune De Quincey[74]: „Până și sunetele iraționale ale globului trebuie să fie tot atâtea algebre și limbaje care, într-un fel sau altul, își au dezlegările corespunzătoare, gramatica lor strictă și sintaxa lor proprie, astfel încât lucrurile cele mai mărunte din univers pot fi oglinzi secrete ale celor mai mari”.)

Un verset al Sfântului Apostol Pavel *(Întâia epistolă către Corinteni,* XIII, 12) l-a inspirat pe Léon Bloy: *Videmus nunc per speculum în aenigmate: tunc autem facie ad faciem. Nunc cognosco ex parte: tunc autem cognoscam sicut et cognitus sum.* Torres Amat traduce, în

[74] *Writings,* 1896, volumul I. p. 129.

mod lamentabil: „În prezent nu îl vedem pe *Dumnezeu* decât ca într-o oglindă și sub forma unor imagini obscure: atunci însă îl vom vedea față către față. Eu nu *Îl* cunosc acum decât în chip imperfect: atunci însă *Îl* voi cunoaște *cu vedere limpede*, precum am fost cunoscut și eu”. Peste 44 de cuvinte vorbesc pentru numai 22. Este de neconceput o vorbărie mai anostă. Cipriano Calera este mai fidel: „Căci vedem acum ca prin oglindă, în ghicitură, iar atunci *vom vedea* față către față. Acum cunosc în parte, dar atunci voi cunoaște pe deplin, precum am fost cunoscut și eu”. Torres Amat este de părere că versetul se referă la viziunea noastră despre divinitate, pe când Cipriano de Valera (și Léon Bloy), la viziunea noastră generală.

Din câte știu, Bloy nu a dat ipotezei sale o formă definitivă în cuprinsul operei sale fragmentare (în care răsar la tot pasul, cum știm cu toții, văicăreala și jignirile) întâlnim versiuni sau fațete distincte. Iată câteva dintre ele, pe care le-am recuperat din tânguitoarele pagini ale operelor *Le mendiant ingrat, Le Vieux de la Montagne* și *L’invendable.* Nu cred că le-am epuizat: sper ca vreun specialist în Léon Bloy (cum eu nu sunt) să le completeze și să le rectifice.

Prima datează din iunie 1894. O traduc astfel: „Spusele Sfântului Apostol Pavel: *Videmus nunc per speculum în aenigmate* ar fi ca o lucarnă pentru a ne cufunda în adevăratul Abis care este sufletul omului. Înspăimântătoarea imensitatea abisurilor cerului este o iluzie, un reflex exterior al *abisurilor noastre*, percepute «ca într-o oglindă». Trebuie să ne întoarcem privirile și să înfăptuim o astronomie sublimă în infinitul sufletelor noastre, pentru care Dumnezeu a vrut să moară… Și dacă vedem Calea Lactee, acest lucru se întâmplă pentru că ea există cu *adevărat* în sufletul nostru”.

A doua este din luna noiembrie a aceluiași an. „Îmi aduc aminte de una dintre cele mai de demult idei ale mele. Țarul este conducătorul și tatăl spiritual a o sută cincizeci

de milioane de oameni. O răspundere îngrozitoare ce este doar aparentă. Poate că în fața lui Dumnezeu nu e răspunzător decât de câteva ființe omenești. Dacă săracii din imperiul său sunt oprimați în timpul domniei lui, dacă această domnie generează catastrofe imense, cine știe dacă nu cumva servitorul care-i lustruiește cizmele nu este adevăratul și singurul vinovat? În orânduiala misterioasă a Profunzimii, cine este cu adevărat țarul, cine regele și cine se poate făli cu faptul de a fi un simplu servitor?”

A treia este o scrisoare scrisă în decembrie. „Totul este simbol, până și durerea cea mai sfâșietoare. Suntem niște ființe care dorm și strigă în somn. Nu știm dacă lucrul care ne îndurerează în momentul de față nu este chiar principiul secret al bucuriei noastre de mai târziu. Vedem acum, afirmă Sfântul Apostol Pavel, *per speculum in aenigmate,* ceea ce, cuvânt cu cuvânt, ar însemna: «în enigmă, prin mijlocirea unei oglinzi», și nu vom vedea altfel până la sosirea Aceluia ce este cuprins de flăcări și trebuie să ne învețe toate lucrurile.”

A patra datează din mai 1904. „*Per speculum in aenigmate, s*pune Sfântul Apostol Pavel. Vedem toate lucrurile pe dos. Când credem că dăm, primim, și așa mai departe. Atunci (îmi spune un apropiat suflet tulburat) noi suntem în cer. Iar Dumnezeu pătimește pe pământ.”

A cincea este din mai 1908. „Înspăimântătorul gând al Ioanei, cu privire la textul *Per speculum.* Bucuriile acestei lumi ar fi chinurile iadului văzute *pe dos*, într-o oglindă.”

A șasea este din 1912. Apare în fiecare pagină din *L Ame de Napoléon*, carte al cărei scop este să descifreze simbolul *Napoléon*, socotit precursor al altui erou - de asemenea om și simbol - care se află tăinuit în viitor. Îmi este de ajuns să citez două pasaje. Primul: „Fiecare om există pe pământ pentru a simboliza un lucru neștiut de el și pentru a alcătui o particulă, sau poate un munte, din invizibilele materiale ce vor sluji la înălțarea Cetății lui Dumnezeu”. Al doilea: „Nu există pe lume vreo ființă

omenească în stare să spună cu certitudine cine este. Nimeni nu știe ce i-a fost hărăzit să facă în această lume, care-i rostul faptelor sale, al resentimentelor și ideilor sale, nici care-i este *numele* adevărat, Numele său nepieritor scris în catastiful Luminii… Istoria este un imens text liturgic. În care ioturile și punctele nu sunt mai importante decât versetele sau capitolele în întregime, însă importanța unora sau a celorlalte este nedeterminată și adânc tăinuită".

Paragrafele anterioare vor părea pesemne cititorului simple mărturisiri de gratitudine din partea lui Bloy. Din câte știu eu, nu a încercat niciodată să le dezvolte cu o argumentație mai strânsă. Eu aș îndrăzni să le consider verosimile și probabil inevitabile în cadrul doctrinei creștine. Bloy (repet) nu a făcut altceva decât să aplice Creației întregi metoda pe care cabaliștii evrei au aplicat-o Sfintei Scripturi. Ei au socotit că o operă dictată de Sfântul Duh este un text absolut: cu alte cuvinte, este un text în care raportul hazardului tinde către zero. Aceasta premisă superbă a unei cărți impenetrabile în fața hazardului, a unei cărți care este mecanismul unor țeluri infinite, i-a îndemnat să permute cuvintele, să adune valorile numerice ale literelor, să țină seama de forma lor, să se întrebe care este semnificația scrierii cu minuscule sau majuscule, să caute acrostihuri și anagrame și să asculte de o serie întreagă de rigori exegetice. A le ironiza este la îndemâna oricui. În favoarea lor pledează însă ideea că nimic nu poate fi întâmplător în opera unei inteligențe infinite[75]. Léon Bloy postulează acest caracter hieroglific - caracterul scriiturii divine, al criptografiei îngerilor - în toate clipele

[75] Ce este o inteligentă infinită? va dori, probabil, să afle cititorul. Nu există teolog care să nu o definească: eu prefer să dau un exemplu. Pașii pe care-i face un om, din ceasul nașterii sale până în acela al morții, trasează în timp o figură cu neputință de pătruns cu mintea noastră. Inteligența Divină intuiește instantaneu această figură, așa cum oamenii recunosc imediat un triunghi. Iar această figură are (probabil) funcția ei precisă în economia universului.

și în toate ființele de pe lume. Superstițiosul crede că poate pătrunde tainele acestei scrieri organice: treisprezece comeseni alcătuiesc simbolul morții; un opal galben, simbolul nefericirii…

Este un lucru îndoielnic dacă lumea are sau nu vreun înțeles; și mai îndoielnic este faptul că ar putea să aibă un înțeles dublu sau triplu, va observa cititorul incredul. Eu înțeleg că așa este; dar înțeleg că lumea hieroglifică postulată de Bloy este cea mai potrivită cu demnitatea acelui Dumnezeu intelectual al teologilor.

Niciun om nu știe cine este, a afirmat Léon Bloy. Nimeni nu s-a priceput mai bine decât el să ilustreze această ignoranță a fiecăruia dintre noi. Se credea un catolic riguros și a fost un continuator al cabaliștilor, un frate tainic al lui Swedenborg și Blake: plăsmuitori de erezii.

Trad. A. I.

DOUĂ CĂRȚI

Ultima carte a lui Wells - *Guide to the Ney World. A Handbook of Constructive World Revolution* - riscă să pară, la prima vedere, o simplă enciclopedie de injurii. În paginile sale foarte limpezi sunt demascați Führerul, „care țipă ca un vier castrat”; și Goering, „distrugătorul de orașe care, chiar a doua zi, mătură cioburile și preia sarcinile din ajun”; și Eden, „nemângâiatul văduv, chintesența Ligii Națiunilor”; și Stalin, care, într-un limbaj incredibil, continuă să apere dictatura proletariatului, „deși nimeni nu știe ce este proletariatul și nici cum și unde dictează”; și „absurdul Ironside”; și generalii din armata franceză, „biruiți de conștiința propriei lor incompetențe, de tancurile fabricate în Cehoslovacia, de vocile și zvonurile de la radio și de curierii care merg pe bicicletă”; și „voința evidentă a înfrângerii” (*will for defeat*) de care a dat dovadă aristocrația britanică, și „ranchiunosul azil” care a fost Irlanda de Sud; și Ministerul englez al Afacerilor Externe, „ce pare să nu precupețească niciun efort pentru ca Germania să câștige războiul pe care l-a și pierdut”; și Sir Samuel Hoare, „un prostănac din punct de vedere moral și mental”; și nord-americanii și englezii, „care au trădat cauza liberală a Spaniei”; și cei care socotesc că acest război „este un război al ideologiilor” și nu o formulă criminală a „dezordinii prezente”; și naivii care presupun că este de ajuns să-i exorcizezi sau să-i distrugi pe cei doi demoni, Goering și Hitler, pentru ca lumea să fie un paradis.

Am enumerat câteva invective ale lui Wells: din punct de vedere literar, nu sunt vrednice de luare-aminte; câteva mi se par nedrepte, dar ele dovedesc imparțialitatea urii sau

indignării sale. Dovedesc totodată libertatea de care se bucură scriitorii în Anglia, chiar în ceasurile fierbinți ale unei bătălii. Mai importante decât aceste indispoziții sarcastice (dintre care am citat doar câteva și ar fi foarte ușor să le triplăm sau să le împătrim) este doctrina acestui manual revoluționar. Această doctrină se poate rezuma la următoarea dilemă: ori Anglia își identifică propria cauză cu aceea a revoluției generale (a unei lumi federative), ori victoria este inaccesibilă și inutilă. În capitolul XII (p. 48-54) sunt stabilite fundamentele lumii noi. În cele trei capitole finale sunt discutate câteva probleme minore.

În mod surprinzător, Wells nu este nazist. Spun în mod surprinzător deoarece aproape toți contemporanii mei sunt. Deși ei tăgăduiesc ori nu-și dau seama de acest lucru. Începând din 1925, nu există publicist care să nu afirme că faptul inevitabil și banal de a te fi născut într-o anumită țară și de a aparține unei anumite rase (ori unui anumit amestec de rase) ar fi un privilegiu deosebit și un talisman suficient. Apărătorii democrației, care se cred foarte diferiți de Goebels, cer cititorilor, în același limbaj folosit de dușman, să asculte bătăile unei inimi ce face să răsune cele mai intime porunci ale sângelui și pământului. Îmi aduc aminte că în timpul războiului civil spaniol s-au purtat niște discuții indescifrabile. Unii se declarau republicani; alții, naționaliști; alții, marxiști; cu toții, folosind un vocabular de *Gauleiter*, vorbeau despre Rasă și despre Popor. Până și oamenii secerii și ciocanului se dovedeau rasiști… De asemenea îmi aduc aminte, cu stupoare, de o întrunire convocată pentru a combate antisemitismul. Din mai multe motive nu sunt un antisemit; principalul motiv este faptul că deosebirea dintre evrei și ne-evrei mi se pare, în general, nesemnificativă; uneori, este iluzorie și imperceptibilă. Nimeni, în acele clipe, nu a fost dispus să-mi împărtășească părerea; au jurat cu toții că un evreu german se deosebește foarte mult de un german. În zadar le-am amintit că același lucru îl susține și Adolf Hitler; în

zadar am încercat să-i fac să-și dea seama că o întrunire împotriva fascismului nu ar trebui să îngăduie doctrina unei Rase Superioare; în zadar am invocat chibzuita declarație a lui Mark Twain: „Eu nu întreb cărei rase îi aparține un om; îmi ajunge faptul că este o ființă umană; nimeni nu poate fi ceva mai josnic” (*The Man that Corrupted Hadleyburg,* p. 204).

În această carte, ca și în altele - *The Fate of Homo Sapiens*, 1939; *The Common Sense of War and Peace*, 1940 -, Wells ne îndeamnă să ne amintim că înainte de orice altceva suntem oameni și să ne înfrânăm jalnicele noastre trăsături distinctive, oricât ar fi ele de patetice ori pitorești. Într-adevăr, această reprimare nu este exagerată: se mulțumește să ceară statelor, pentru o mai bună conviețuire a lor, ceea ce o politețe elementară cere din partea indivizilor… Niciun om cu scaun la cap - declară Wells - nu crede că oamenii din Marea Britanic alcătuiesc un popor ales, o specie mai nobilă de naziști, care își dispută cu germanii hegemonia lumii. Sunt luptătorii din linia întâi a frontului omenirii. Dacă nu apără acest front, atunci nu sunt nimic. Această datorie constituie un privilegiu.”

Let the People Think este titlul unei selecții din eseurile lui Bertrand Russell. Wells, în opera pe marginea căreia am schițat comentariul de mai sus, ne cere stăruitor să regândim istoria lumii fără preferințe de natură geografică, economică sau etnică; Russell se arată dispus, de asemenea, să ne dea sfaturi de universalitate. În cel de-al treilea articol - *Free thought and official propaganda* - propune ca în școlile primare să se predea arta de a citi ziarele cu neîncredere. Cred că această disciplină socratică nu ar fi inutilă. Dintre persoanele pe care le cunosc, foarte puține o deslușesc cât de cât. Se lasă amăgite de meșteșugite trucuri tipografice sau sintactice; socotesc că un fapt s-a petrecut pentru că știrea despre el a fost tipărită cu litere de-o șchioapă; confundă adevărul

cu un corp de literă; nu vor să înțeleagă că afirmația: *Toate încercările agresorului de a înainta dincolo de sectorul B au suferit un eșec sângeros* este un simplu eufemism pentru a admite pierderea sectorului B. Ba încă și mai rău: practică un soi de magie, socotesc că a exprima o temere înseamnă a colabora cu dușmanul… Russell propune ca statul să încerce să-i imunizeze pe oameni împotriva acestor prevestiri și sofisme. Sugerează, de pildă, ca elevii să studieze ultimele înfrângeri ale lui Napoleon prin intermediul buletinelor din *Moniteur*, în mod vădit triumfaliste. Propune teme ca aceasta: după ce au studiat, pe baza textelor englezești, istoria războiului cu Franța, elevii să rescrie aceasta istorie din punctul de vedere al francezilor. „Naționaliștii" noștri practică de pe acum această metodă paradoxală: predau istoria Argentinei din punctul de vedere spaniol, dacă nu din cel al triburilor *quechua* sau *querandí.*

Dintre celelalte articole, nu cel mai puțin reușit mi s-a părut *Genealogia fascismului.* Autorul observă de la bun început că faptele politice apar din speculații mult anterioare și că, de obicei, trece mult timp de la răspândirea unei doctrine până la aplicarea ei. Așa și este: „actualitatea arzătoare" care ne exasperează sau ne înflăcărează și care adesea ne anihilează nu este altceva decât reverberația imperfectă a unor discuții mai vechi. Hitler, înspăimântător prin soldații săi înarmați până-n dinți și prin spionii săi nevăzuți, este un pleonasm al lui Carlyle (1795-1881) și chiar al lui J.G. Fichte (1762-1814); Lenin este o transcriere a lui Karl Marx. De aceea adevăratul intelectual ocolește dezbaterile contemporane: realitatea este întotdeauna anacronică.

Russell le impută lui Fichte și Carlyle teoria fascismului. Primul, în a patra și a cincea dintre faimoasele *Reden an die deutsche Nation*, susține superioritatea germanilor în ceea ce privește posesia neîntreruptă a unei limbi curate. Această opinie este extrem de înșelătoare; putem

presupune că nu există pe lume o limbă pură (chiar dacă ar fi pure cuvintele, nu tot astfel sunt și reprezentările; chiar dacă puriștii rostesc în spaniolă *deporte*, reprezentarea lor mentală este tot englezescul *sport):* am putea să observăm că germana este mai puțin „pură” decât limba bască sau limba hotentoților; ne-am putea întreba de ce este oare preferabilă o limbă neamestecată... Mai complexă și mai elocventă este contribuția lui Carlyle. Acesta, în 1843, a scris că „democrația” este disperarea de a nu găsi eroi care să ne conducă. În 1870 a aclamat victoria Germaniei - „răbdătoare, nobilă, profundă, solidă și evlavioasă”, asupra Franței - „fanfaronă, înfumurată, teatrală, certăreață, agitată, hipersensibilă” (*Miscellanies*, volumul al șaptelea, p. 251). A lăudat Evul Mediu, a condamnat sforăitoarele discursuri parlamentare, a apărat memoria zeului Thor, a lui Wilhelm Bastardul, a lui Knox, a lui Cromwell, a lui Frédéric al II-lea, a taciturnului președinte paraguayan Francia și a lui Napoleon, a tânjit după o lume care să nu fie un „haos înzestrat cu urne electorale”, a detestat abolirea sclaviei, a propus transformarea statuilor - „îngrozitoare solecisme de bronz” - în folositoare căzi de bronz, a elogiat pedeapsa cu moartea, a fost încântat de ideea ca în fiecare localitate să existe o cazarmă, a adulat, și a inventat, Rasa Teutonică. Cei ce doresc să afle și alte imprecații sau divinizări pot să apeleze la *Past and Present* (1843) și *Latterday Pamphlets*, care sunt din 1850.

Bertrand Russell conchide: „Într-un anumit fel, putem afirma pe drept cuvânt că atmosfera de la începutul veacului al XVIII-lea era rațională, pe când cea din vremea noastră este antirațională”. Aș elimina timidul adverb care stă în capul frazei.

Trad. A. I.

ÎNSEMNĂRI DESPRE 23 AUGUST 1944

Această zi animată mi-a prilejuit trei uimiri eterogene: limita *fizică* a fericirii mele, când am aflat vestea eliberării Parisului; descoperirea faptului că o emoție colectivă poate să nu fie lipsită de noblețe; enigmaticul și binecunoscutul entuziasm al multor adepți ai lui Hitler. Știu că a examina acest entuziasm presupune să-mi asum riscul de a semăna cu acei hidrografi inutili care voiau să știe de ce este de ajuns un singur rubin pentru a opri curgerea unui râu; mulți mă vor acuza că cercetez un fapt himeric. Acesta, totuși, s-a petrecut, și mii de oameni din Buenos Aires pot depune mărturie.

Dintru bun început, am înțeles că era de prisos să-i întreb chiar pe cei în cauză. Oamenii aceștia cameleonici s-au obișnuit să fie atât de incoerenți, încât au pierdut orice noțiune a obligației de a se justifica; ridică în slăvi rasa germanică, dar detestă America „saxonă”; osândesc Tratatul de la Versailles, dar aplaudă prodigioasa mașinărie *Blitzkrieg*; sunt antisemiți, dar practică o religie de origine ebraică; binecuvântează războiul submarin, dar resping cu tărie actele britanice de piraterie; denunță imperialismul, dar justifică și susțin teza spațiului vital; îl idolatrizează pe San Martín, dar socotesc că independența Americii a fost o greșeală; aplică învățăturile lui Isus faptelor săvârșite de Anglia, dar celor comise de Germania le aplică învățătura lui Zarathustra.

A fost un bun prilej să mă gândesc de asemenea că orice incertitudine era de preferat unui dialog cu acești fanatici adepți ai haosului, pe care repetarea la nesfârșit a interesantei formule *sunt argentinian* îi scutește de onoare

și evlavie. De altminteri, nu a anunțat Freud și n-a intuit Walt Whitman că oamenii dispun de foarte puține informații cu privire la cauzele profunde ale comportamentului lor? Pesemne, mi-am spus, farmecul simbolurilor *Paris* și *eliberare* este atât de puternic, încât adepții lui Hitler au uitat că înseamnă o înfrângere a armatei lui. Obosit, m-am oprit la presupunerea că noutatea și teama și simpla adeziune la realitate erau tot atâtea explicații verosimile ale acestei probleme.

Câteva nopți mai târziu, o carte și o amintire m-au făcut să înțeleg. Cartea era *Man and Superman* de Shaw; pasajul la care mă refer este acela care înfățișează visul metafizic al lui John Tanner, unde se afirmă că groaza de Infern se datorează irealității lui; idee care poate fi comparată cu doctrina altui irlandez, John Scott Erigen, care a tăgăduit existența păcatului și a răului și a afirmat răspicat că toate făpturile, inclusiv Diavolul, se vor întoarce la Dumnezeu. Mi-am amintit acea zi, reversul perfect și odios al zilei de 23 august: 14 iunie 1940. Un germanofil, de al cărui nume nu vreau să-mi aduc aminte, a intrat în casa mea; stând în picioare, a anunțat din ușă importanta veste: armata nazistă ocupase Parisul. M-a cuprins o tristețe amestecată cu silă și cu o senzație de sfârșeală. Mi-a atras atenția un lucru pe care nu-l puteam înțelege: insolența bucuriei lui dezlănțuite nu justifica nici glasul tunător, nici graba cu care îmi adusese la cunoștință vestea. A adăugat că în scurt timp această armată avea să-și facă intrarea în Londra. Orice împotrivire era zadarnică. Nimic n-ar fi putut opri victoria. Atunci am înțeles că și el era înspăimântat.

Nu știu dacă faptele pe care le relatez au nevoie de lămuriri suplimentare. Cred că le pot interpreta astfel: pentru europeni și americani există o ordine - o singură ordine - posibilă, aceea care a purtat cândva numele Romei și care acum este cultura Occidentului. A fi nazist (a te juca de-a barbaria energică, a te juca de-a vikingul, de-a

tătarul, de-a cuceritorul din veacul al XVI-lea, de-a *gaucho*, de-a pieile-roșii) este până la urmă o neputință mentală și morală. Nazismul păcătuiește prin irealitate, întocmai ca iadul lui Erigen. E nelocuibil; oamenii nu pot decât să moară pentru el, să mintă pentru el, să ucidă și să se scalde în sânge pentru el. Nimeni, în singurătatea profundă a eului său, nu-și poate dori să izbândească. Îndrăznesc să afirm: *Hitler dorește să fie învins.* Hitler colaborează, orbește. Cu inevitabilele armate care îl vor anihila, așa cum vulturul și dragonul (care nu puteau să nu știe că erau niște monștri) colaborau, în mod misterios, cu Hercule.

Trad. I. D.

DESPRE *VATHEK* DE WILLIAM BECKFORD

Wilde îi atribuie lui Carlyle următoarea glumă: o biografie a lui Michelangelo care să nu pomenească nici măcar o dată operele lui Michelangelo. Atât de complexă este realitatea, atât de fragmentară și de simplificată e istoria, încât un observator omniscient ar putea redacta un număr indefinit, și aproape infinit, de biografii ale unui om, care descriu fapte independente și dintre care ar trebui să citim foarte multe înainte de a înțelege că protagonistul e unul și același. Să simplificăm peste măsură: să ne imaginăm că ea constă din treisprezece mii de fapte. Una dintre posibilele biografii ar face referire la seria de fapte 11, 22, 33…; alta, la seria 9, 13. 17, 21…; alta, la seria 3, 12, 21, 30, 39… Nu e cu neputință de imaginat o istorie a viselor unui om; alta, a organelor din trupul său; alta, a înșelăciunilor făptuite de el; alta, a tuturor clipelor în care s-a gândit la piramide; alta, a raportului său cu noaptea și cu zorile. Cele spuse mai devreme pot părea pur iluzorii; din nefericire, nu sunt. Nimeni nu se mărginește la a scrie biografia literară a unui scriitor, biografia militară a unui soldat; toți preferă biografia genealogică, biografia economică, biografia psihanalitică, biografia chirurgicală, biografia tipografică. Șapte sute de pagini *in-octavo* descriu o anumită viață a lui Poe: autorul, fascinat de frecventele schimbări de domiciliu, abia dacă mai reușește să facă o paranteză pentru Maelström și pentru cosmogonia din *Eureka.* Alt exemplu: această ciudată revelație a prologului la o biografie a lui Bolívar: „În această carte se vorbește la fel de puțin despre lupte ca și în biografia pe care același autor a scris-o despre

Napoleon”. Gluma lui Carlyle prevestea ce avea să se întâmple în literatura contemporană: în 1943, ar fi paradoxală o biografie a lui Michelangelo care să îngăduie în paginile sale vreo referire la operele lui Michelangelo.

Studiul unei biografii recente a lui William Beckford (1760-1844) îmi dictează observațiile anterioare. William Beckford, din Fonthill, a întruchipat un tip suficient de trivial de milionar, mare senior, călător, bibliograf, constructor de palate și libertin: Chapman, biograful său, descâlcește (sau încearcă să o facă) viața lui labirintică, însă nu examinează *Vathek*, roman ale cărui ultime zece pagini l-au făcut celebru pe William Beckford.

Am comparat câteva exegeze pe marginea lui *Vathek.* Prologul pe care l-a redactat Mallarmé pentru retipărirea acestei cărți în 1876 e înțesat de observații fericite (de pildă, atrage atenția asupra faptului că romanul debutează pe terasa unui turn, de unde se poate citi harta cerului, pentru a se încheia în niște subterane vrăjite), însă este scris într-un dialect etimologic al limbii franceze care împiedică lectura sau o face imposibilă. Belloc *(A Conversation with an Angel*, 1928) face aprecieri despre Beckford fără a binevoi să le motiveze. Compară proza lui cu aceea a lui Voltaire și îl socotește unul dintre cei mai netrebnici oameni din epoca lui, *one of the vilest men of his time.* Poate că aprecierea cea mai lucidă este aceea a lui Saintsbury, în al unsprezecelea volum din *Cambridge History of English Literature.*

În fond, tema din *Vathek* nu e complexă. Vathek (Harun Benalmotasim Vatiq Bila, al nouălea calif abbasid) înalță un turn babilonic pentru a descifra planetele. Acestea îi prevestesc o serie de minuni, al căror instrument va fi un om fără pereche, venind de pe un tărâm necunoscut. Un negustător sosește în capitala imperiului: chipul său e atât de înspăimântător, încât străjerii care îl conduc în fața califului înaintează cu ochii închiși. Negustătorul îi vinde un iatagan califului; apoi dispare. Pe lamă sunt încrustate

litere înșelătoare, care se schimbă și batjocoresc curiozitatea lui Vathek. Un om (care dispare și el mai târziu) le descifrează: *Sunt cea mai neînsemnată minune dintr-un ținut în care totul este minunat și vrednic de cel mai mare prinț al acestei lumi:* alt înțeles: *Vai de cel care îndrăznește să năzuiască a afla ceea ce n-ar trebui să afle niciodată.* Califul se apucă de magie; glasul negustătorului, în întuneric, îl ispitește să se lepede de credința musulmană și să se închine puterilor întunericului. Dacă va face aceasta, îi va fi dăruit Castelul Focului Subpământean. Dedesubtul bolților acestuia va putea admira în voie comorile pe care i le-au prezis astrele, talismanele care subjugă lumea, diademele sultanilor preadamiți și ale lui Suleiman Bendaud. Califul cel lacom se învoiește să facă pactul: negustătorul îi pretinde patruzeci de sacrificii umane. Se scurg mulți ani sângeroși; Vathek, cu sufletul negru de ură, ajunge în fața unui munte pustiu. Pământul se deschide: cu groază și cu nădejde, Vathek coboară în măruntaiele pământului. O mulțime tăcută și palidă de oameni care nu se privesc în ochi bântuie prin galeriile grandioase ale unui palat nesfârșit. Negustătorul nu îl minținse: Castelul Focului Subpământean e plin de minuni și talismane, însă în același timp este Iadul. (În povestea atât de asemănătoare [cu cea] a doctorului Faustus și în numeroasele legende medievale care au prefigurat-o, Iadul este pedeapsa păcătosului care pactizează cu Zeii Răului; în povestea de mai sus, Iadul e pedeapsa și totodată ispita.)

Saintsbury și Andrew Lang declară sau sugerează că inventarea Castelului Focului Subpământean e cel mai mare merit al lui Beckford. Eu afirm că e vorba despre primul iad cu adevărat cumplit din literatură[76]. Îndrăznesc să afirm acest paradox: cel mai cunoscut dintre infernurile literare, *dolente regno* al *Divinei Comedii*, nu este un loc

[76] Din literatură, am spus, nu din mistică: Infernul efectiv al lui Swedenborg - *De coelo et inferno*, 545, 554 - e anterior.

înfricoșător: e un loc în care se petrec fapte înfricoșătoare. Distincția aceasta este fundamentală.

Stevenson *(A Chapter on Dreams)* povestește că în visele copilăriei îl urmărea o nuanță abominabilă de cenușiu; Chesterton (*The Man Who was Thursday,* IV) își imaginează că în lumea occidentală ar exista un copac care e în același timp mai mult și mai puțin decât un copac, iar în ținuturile orientale un turn a cărui arhitectură e blestemată. Poe, în *Manuscris găsit într-o sticlă*, vorbește despre o mare australă, unde volumul corăbiei crește întocmai ca trupul plin de viață al marinarului; Melville încearcă pe multe pagini din *Moby Dick* să lămurească oroarea pe care o trezește albeața insuportabilă a balenei... Am dat multe exemple; poate ar fi fost de-ajuns să observ că infernul lui Dante conferă grandoare ideii de închisoare; infernul lui Beckford face același lucru cu tunelurile unui coșmar. *Divina Comedie* e cartea cea mai îndreptățită și impunătoare din literatură: *Vathek* e o simplă curiozitate, *the perfume and suppliance of a minute*; cred, cu toate acestea, ca *Vathek* prefigurează, fie și într-o manieră stângace, splendorile satanice ale lui Thomas de Quincey și Poe, ale lui Charles Baudelaire și Huysmans. În limba engleză există un epitet intraductibil, *uncanny*, pentru a reda sentimentul de groază sacră; acest epitet *(unheimlich* în germană) se regăsește în câteva pagini din *Vathek;* din câte știu, în nicio carte dinaintea sa.

Chapman pomenește câteva cărți care l-au influențat pe Beckford: *Bibliothèque Orientale,* de Barthélemy d'Herbelot; *Quatre Facardins*, de Hamilton; *Prințesa din Babilon* de Voltaire; controversatele și admirabilele *Mille et une Nuits,* de Galland. Aș adăuga pe această listă *Carceri d'invenzione,* de Piranesi; tehnica acvaforte lăudată de Beckford, închipuind palate impunătoare care sunt în același timp labirinturi întortocheate. Beckford enumeră, în primul capitol din *Vathek,* cinci palate corespunzând celor cinci simțuri; Marino, în *Adone*,

descrisese cinci grădini asemănătoare.

William Beckford a avut nevoie de numai trei zile și două nopți din iarna lui 1782 pentru a așterne pe hârtie tragica poveste a califului său. A scris-o în limba franceză; Henley a tradus-o în engleză în 1785; Saintsbury observă că franceza din veacul al XVIII-lea e mai puțin potrivită decât engleza pentru a comunica „nedeslușitele înfiorări” (expresia îi aparține lui Beckford) ale acestei povești atât de singulare.

Versiunea engleză a lui Henley figurează în volumul 856 al colecției *Everyman’s Library*; Editura Perrin, din Paris, a publicat textul original, revizuit și prefațat de Mallarmé. E ciudat că minuțioasa bibliografie a lui Chapman nu cuprinde această revizuire și acest prolog.

Buenos Aires, 1943

Trad. I. D.

DESPRE THE PURPLE LAND

Acest roman de început al lui Hudson este reductibil la o formulă atât de veche, încât aproape că poate cuprinde *Odiseea*; e atât de elementar, încât denumirea de formulă îl ponegrește și îl calomniază. Eroul pornește la drum și are parte de aventuri. Acestui gen nomad și agitat îi aparțin *Măgarul de aur* și fragmentele din *Satiricon; Pickwick* și *Don Quijote; Kim* de Lahore și *Segundo Sombra* de Areco. A da denumirea de romane picarești acestor ficțiuni mi se pare ceva nejustificat; în primul rând, datorită conotației meschine a termenului; în al doilea, datorită limitărilor locale și temporale (veacul al XVI-lea spaniol, veacul al XVII-lea). Mai mult, genul este complex. Dezordinea, incoerența și varietatea sunt inaccesibile, însă e absolut necesar să fie călăuzite de o ordine secretă, care se descoperă treptat. Am amintit câteva exemple celebre; poate că nu există niciunul care să nu înfățișeze defecte evidente. Cervantes pune în mișcare două tipuri: un cavaler „vânos la trup”, înalt, ascetic, nebun și emfatic; un mojic pântecos, mic de stat, mâncău, teafăr la minte și mucalit: această discordie atât de simetrică și persistentă sfârșește prin a le răpi realitatea, reducându-i la niște figuri de circ. (În al șaptelea capitol din *Cântărețul gaucho,* Lugones al nostru a insinuat deja acest reproș.) Kipling inventează un Prieten al Lumii întregi, Kim cel liber: câteva capitole mai târziu, împins de cine știe ce perversiune patriotică, îi rezervă acestuia îngrozitorul rol de spion. (În autobiografia sa literară, redactată aproape treizeci și cinci de ani mai târziu, Kipling se dovedește impenitent și chiar inconștient.) Observ aceste defecte fără intenția de a-l ponegri: o fac pentru a examina *The Purple*

Land cu aceeași sinceritate.

Dintre tipurile de roman pe care le prețuiesc, cele mai rudimentare caută simpla succesiune de aventuri, pura varietate: cele șapte călătorii ale lui Simbad Marinarul oferă poate exemplul cel mai grăitor. Parcurgându-le, eroul e un simplu subiect, la fel de impersonal și de pasiv ca și cititorul. În alte romane (doar puțin mai complexe), faptele împlinesc funcția de a dezvălui caracterul eroului, dacă nu cumva maniile și ciudățeniile lui: este cazul primei părți din *Don Quijote.* În altele (care corespund unei etape ulterioare), mișcarea e în dublu sens, reciprocă: eroul modifică împrejurările, împrejurările schimbă caracterul eroului. Este cazul celei de-a doua părți din *Don Quijote*, al lui *Huckleberry Finn* de Mark Twain, al cărții *The Purple Land.* Această ficțiune are de fapt două subiecte. Primul, evident: aventurile englezului Richard Lamb în Uruguay. Al doilea, intim, ascuns: norocoasa identificare a lui Lamb cu spiritul creol, convertirea lui treptată la o morală sălbatică ce amintește întrucâtva de Rousseau și îl prevestește pe Nietzsche. *Wanderjahre* capătă semnificația unor *Lehrjahre.* Hudson a cunoscut pe pielea lui privațiunile unei vieți semibarbare, printre crescătorii de vite; Rousseau și Nietzsche, numai prin intermediul sedentarelor volume ale operei *Histoire Générale des Voyages* și al epopeilor homerice. Cele de mai sus nu vor să spună că *The Purple Land* este o carte ireproșabilă. Suferă de o eroare evidentă, pe care este firesc să o punem pe seama hazardului improvizației: zadarnica și obositoarea complexitate a unor aventuri. Mă gândesc la acelea din final: sunt atât de complicate, încât obosesc atenția, nu izbutesc să o țină trează. În aceste capitole oneroase, Hudson pare că nu înțelege că scrierea este succesivă (aproape la fel de pur succesivă precum *Satiricon* sau *Don Pablos Buscón)* și o îngreuiază cu artificii inutile. Este vorba de o eroare foarte răspândită: Dickens, în toate romanele lui, se încurcă în prolixități

asemănătoare.

Poate că niciuna dintre operele literaturii gauchești nu întrece *The Purple Land.* Ar fi regretabil ca unele neglijențe topografice și trei sau patru greșeli de erată (*Camelones* în loc de *Canelones, Aria* în loc de *Arias, Gumesinda* în loc de *Gumersinda)* să ne împiedice să vedem acest adevăr... *The Purple Land* este o carte profund creolă. Faptul că naratorul este un englez justifică unele lămuriri și o anumită emfază, care ar fi nepotrivite pentru un *gaucho*, obișnuit cu asemenea lucruri. În numărul 31 al revistei *Sud,* Ezequiel Martínez Estrada afirmă: „Lucrurile noastre nu au avut un poet, pictor sau interpret mai bun decât Hudson, și nici nu vor avea vreodată. Hernández este doar o parcelă din vastul spațiu al vieții argentiniene pe care Hudson l-a cântat, l-a descris și l-a comentat... În ultimele pagini din *The Purple Land*, de exemplu, este cuprinsă cea mai profundă filosofie și suprema justificare a Americii în fața civilizației occidentale și a valorilor culturii de catedră". Martínez Estrada, cum se vede, n-a stat pe gânduri și și-a exprimat preferința pentru opera totală a lui Hudson, în defavoarea celei mai însemnate dintre operele clasice ale literaturii gauchești. Primul lucru care ne atrage atenția este că lumea pe care o îmbrățișează *The Purple Land* este incomparabil mai vastă. *Martín Fierro* (în pofida încercării de canonizare a lui Lugones) este mai puțin epopeea originilor noastre - situate în 1872! - și mai mult autobiografia unui cuțitar, falsificată de bravade și văicăreli care aproape că anunță tangoul. La Ascasubi există trăsături mai vii, mai multă fericire, mai mult curaj, dar totul este fragmentat și ascuns în trei volume stufoase, de câte patru sute de pagini fiecare. *Don Segundo Sombra*, în pofida vioiciunii firești a dialogurilor, suferă de pe urma dorinței de a preamări muncile cele mai umile. Nimeni nu ignoră faptul că naratorul este un *gaucho,* și tocmai de aici provine îndoita lipsă de justificare a acestui gigantism

teatral, care transformă încăierarea unor tăurași într-o scenă de război. Güiraldes își îngroașă glasul pentru a relata muncile câmpului, pe când Hudson (asemenea lui Ascasubi, Hernández și Eduardo Gutiérrez) povestește cu tonul cel mai firesc întâmplări uneori înfiorătoare.

Cineva a observat că, în *The Purple Land, gaucho*-ul nu figurează decât în mod literal și secundar. Cu atât mai bine pentru adevărul relatării, am putea răspunde. *Gaucho* este un om taciturn, *gaucho* ignoră, sau disprețuiește, complexele desfătări ale memoriei și introspecției: a le înfățișa în mod autobiografic și efuziv înseamnă a le deforma.

O altă izbândă a lui Hudson este de natură geografică. Născut în provincia Buenos Aires, în cercul magic al pampei, alege totuși pământul vânăt unde lupta cu indienii a fost cea mai crâncenă și îndelungată: Ținutul Oriental. În literatura argentiniană precumpănește tipul de *gaucho* din provincia Buenos Aires; paradoxalul motiv al acestei precumpăniri este existența unui mare oraș, Buenos Aires, de unde provin cei mai celebri literați „gauchești". Dacă, în loc să ne oprim la literatură, ținem seama de evenimentele istorice, vom vedea că acești *gauchos* au avut o influență neînsemnată în destinele provinciei și nicio influență asupra destinelor țării. Organismul tipic al războiului gauchesc, trupele de *montoneros*, nu apare în provincia Buenos Aires decât în mod sporadic. Tonul îl dau cei care poruncesc, iar aceștia sunt căpeteniile din Buenos Aires. Foarte rar, câte un individ răzleț - Furnică Neagră în documentele de arhivă sau Martín Fierro în literatură – dobândește, printr-o răzmeriță haiducească, o oarecare faimă de om certat cu legea.

Hudson, cum am mai spus, alege pentru isprăvile eroului său Ținutul Oriental. Această alegere potrivită îi îngăduie să îmbogățească destinul lui Richard Lamb cu hazardul și peripețiile războiului - hazard ce favorizează prilejurile unor aventuri amoroase. Macaulay, într-un articol despre

Bunyan, se arată uimit că închipuirile unui om devin cu timpul amintirile personale ale altora. Cele ale lui Hudson dăinuie în amintirea multora; gloanțele britanice șuierând în noapte la Paysandú: *gaucho* singuratic ce trage adânc în piept tutunul negru, înainte de luptă; fata care se dăruiește unui străin, pe malul tăinuit al râului.

Șlefuind la nesfârșit o frază a lui Boswell, Hudson declară că de multe ori în viața lui a început să studieze metafizica, dar că întotdeauna studiul i-a fost întrerupt de momentele de fericire. Fraza (una dintre cele mai memorabile din câte mi-a procurat literatura) este caracteristică pentru om și pentru carte. În pofida sângelui vărsat fără preget și în pofida despărțirilor dramatice, *The Purple Land* se numără printre puținele cărți fericite care există pe pământ. (Alta, tot americană, și tot cu iz paradisiac, este *Huckleberry Finn* a lui Mark Twain.) Nu am în vedere dezbaterea haotică dintre pesimiști și optimiști; nu am în vedere fericirea doctrinară pe care inexorabil și-a impus-o pateticul Whitman; am în vedere soarta norocoasă a lui Richard Lamb, ospitalitatea lui față de toate vicisitudinile vieții, prielnice ori vrăjmașe.

O ultimă observație. A percepe sau nu nuanțele creole este un lucru fără importanță, dar este mai presus de orice îndoială faptul că, dintre toți străinii (fără a-i exclude, bineînțeles, pe spanioli), nimeni nu le percepe mai bine decât englezul. Miller, Robertson, Burton, Cunninghame, Graham, Hudson.

Buenos Aires, 1941

Trad. I. D.

DE LA CINEVA LA NIMENI

La început, Dumnezeu este Dumnezeii (Elohim), plural pe care unii îl numesc al maiestății, iar alții al împlinirii, și în care s-a crezut că poate fi surprins un ecou al concepțiilor politeisie anterioare sau o premoniție a doctrinei, formulată la sinodul din Niceea, potrivit căreia Dumnezeu este Unul și este Trei hipostasuri. Elohim cere folosirea verbului la singular; primul verset din lege spune, cuvânt cu cuvânt: *La început a creat Dumnezeii cerurile și pământul.* În pofida caracterului vag pe care îl sugerează pluralul, Elohim este concret; se nuntește Jehova Dumnezeu și citim că umbla prin grădină în răcoarea zilei sau, cum spun versiunile englezești, *in the cool of the day.* Este definit prin trăsături omenești; într-un loc din Scriptură citim: *I-a părut rău lui Jehova că l-a făcut pe om pe pământ și S-a mâhnit în inima Lui,* iar în alt loc *Fiindcă eu, Jehova, Dumnezeul tău, sunt un Dumnezeu gelos,* iar în altul *Am vorbit în focul mâniei mele.* Subiectul acestor versete este indiscutabil Cineva, un cineva corporal pe care veacurile îl vor face tot mai uriaș și mai nebulos. Denumirile lui variază: Cetate a lui Jacob, Piatră a lui Israel, Sunt Cel ce Sunt, Dumnezeu al Armatelor, Regele Regilor. Ultimul, care fără îndoială a inspirat prin opoziție pe aceea de Servitor al Servitorilor lui Dumnezeu folosită de papa Grigore cel Mare, este în textul original un superlativ pentru rege: „Este o însușire a limbii ebraice - spune Fray Luis de León - să repete astfel aceleași cuvinte, atunci când vrea să sublinieze un lucru, fie în bine, fie în rău. Astfel încât a spune *Cântarea cântărilor* este același lucru cu ceea ce noi, în castiliană, spunem de obicei *Cântare între cântări, om între oameni,* adică ceva

însemnat și strălucit între toate și mai desăvârșit ca multe altele". În primele veacuri ale erei noastre, teologii pun în circulație prefixul *omni,* rezervat mai înainte adjectivelor consacrate naturii sau lui Jupiter; se răspândesc cuvinte ca *omnipotent*, *omniprezent*, *omniscient,* care fac din Dumnezeu un respectuos haos de superlative inimaginabile. Această nomenclatură, asemenea celorlalte, pare să limiteze divinitatea: la sfârșitul veacului al V-lea, ascunsul autor al operei *Corpus Dionysiacum* declară că niciun predicat afirmativ nu este potrivit pentru Dumnezeu. Nimic nu trebuie să se afirme despre El, totul se poate nega. Schopenhauer notează sec: „Această teologie este singura adevărată, dar nu are conținut". Redactate în greacă, tratatele și scrisorile care alcătuiesc *Corpus Dionysiacum* găsesc în veacul al IX-lea un cititor care le traduce în latină: Johannes Erigen sau Scotus, adică John Irlandezul, al cărui nume în istorie este Scotus Erigen, adică Irlandez Irlandez. El formulează o doctrină de natură panteistă: lucrurile particulare sunt teofanii (revelații sau apariții ale divinității), iar dincolo de ele se află Dumnezeu, care este singurul lucru real, „dar nu știe ce este, fiindcă nu este un ce și este de neînțeles pentru el și pentru orice inteligență". Nu este știutor, este mai mult decât știutor; nu este bun, este mai mult decât bun; fiind de nepătruns, exclude și respinge toate atributele. John Irlandezul, pentru a-l defini, recurge la cuvântul *nihilum,* care înseamnă neantul; Dumnezeu este neantul primordial din *creatio ex nihilo*, abisul în care s-au zămislit arhetipurile și apoi ființele concrete. Este Nimic și Nimeni; cei care l-au conceput astfel au făcut-o cu sentimentul că aceasta înseamnă mai mult decât a fi un Cine sau un Ce. În mod analog, Samkara ne învață că oamenii, în visul lor profund, sunt universul, sunt Dumnezeu.

Procesul pe care l-am ilustrat până acum nu este, desigur, aleatoriu. Proslăvirea până la neant se petrece sau tinde să se petreacă în toate cultele; neîndoios, o observăm

în cazul lui Shakespeare. Contemporanul său Ben Jonson îl iubește fără să ajungă la idolatrie, *on this side Idolatry;* Dryden îl declară Homerul poeților dramatici din Anglia, dar admite că de multe ori este insipid și emfatic; discursivul veac al XVIII-lea încearcă să-i cântărească virtuțile și să-i vâneze greșelile: Maurice Morgan, în 1774, afirmă că regele Lear și Falstaff nu sunt altceva decât metamorfoze ale minții inventatorului lor; la începutul veacului al XIX-lea, această opinie este reluată de Coleridge, pentru care Shakespeare nu mai este un om, ci o variațiune literară a infinitului Dumnezeu al lui Spinoza. „Persoana Shakespeare - scrie el - a fost o *natura naturata,* un efect, dar universalul, care există în stare potențială în particular, i-a fost revelat, nu ca desprins din observația unei sumedenii de lucruri, ci ca substanță capabilă de infinite modificări, iar existența lui personală era doar una dintre ele." Hazlitt întărește sau confirmă: „Shakespeare semăna cu toți oamenii, în toate privințele în afară de asemănarea cu toți oamenii. În sinea lui nu era nimic, dar era tot ce sunt ceilalți, sau ce pot fi". Hugo, mai târziu, îl va compara cu oceanul, care este o pepinieră de forme posibile.[77]

A fi un lucru înseamnă, inevitabil, a nu fi toate celelalte lucruri; intuiția confuză a acestui adevăr i-a făcut pe oameni să-și închipuie că a nu fi înseamnă a fi mai mult decât a fi ceva și că, într-un fel sau altul, înseamnă a fi totul. Această amăgire se află în cuvintele legendarului rege din Hindustan, care renunță la putere și iese pe

[77] În budism se repetă desenul. În primele texte se povestește cum Buddha, la umbra smochinului, intuiește infinita înlănțuire a tuturor efectelor și cauzelor din univers, trecutele și viitoarele încarnări ale fiecărei ființe; în ultimele, redactate cu câteva veacuri mai târziu, se socotește că nimic nu este real și că orice cunoaștere este fictivă. Se mai spune că dacă ar exista atâtea fluvii Gange câte fire de nisip sunt în Gange și încă o dată atâtea fluvii Gange câte fire de nisip în noile fluvii Gange, atunci numărul firelor de nisip tot ar fi mai mic decât numărul lucrurilor pe care le *ignoră* Buddha.

stradă să ceară de pomană: „De acum înainte nu mai am regat sau regatul meu este nemărginit, de acum înainte trupul meu nu-mi mai aparține sau întregul pământ îmi aparține”. Schopenhauer a scris că istoria este un interminabil și uimitor vis al generațiilor omenești; în vis există forme care se repetă, poate nu există altceva decât forme: una dintre ele este procesul pe care l-am prezentat în aceste pagini.

Buenos Aires, 1950

Trad. A. I.

FORME ALE UNEI LEGENDE

Oamenilor le repugnă să vadă un bătrân, un bolnav sau un mort. Și totuși sunt supuși morții, bolilor și bătrâneții; Buddha a declarat că această reflecție l-a determinat să plece de acasă, să-și lase părinții și să îmbrace veșmântul galben al asceților. Mărturia aceasta se află într-una dintre cărțile canonice; alta înregistrează parabola celor cinci mesageri tainici pe care îi trimit zeii; aceștia sunt un copil, un bătrân gârbovit, un olog, un criminal supus la cazne și un mort, și ei ne avertizează că soarta noastră este să ne naștem, să îmbătrânim, să ne îmbolnăvim, să suportăm pedeapsa dreaptă și să murim. Judecătorul Umbrelor (în mitologiile Hindustanului, Yama îndeplinește această funcție, fiindcă a fost primul om care a murit) îl întreabă pe păcătos dacă nu i-a văzut pe mesageri; acesta admite că da, dar nu a descifrat mesajul lor; zbirii îl închid într-o casă cuprinsă de foc. Poate că Buddha n-a inventat această amenințătoare parabolă; ne este de ajuns să știm că a spus-o *(Majjhima nikaya,* 130) și că nu a legat-o niciodată, probabil, de propria lui viață.

Realitatea poate fi prea complexă pentru transmisia orală; legenda recreează într-un mod care doar accidental este fals și care îi îngăduie să cutreiere lumea, din gură în gură. În parabolă și în declarație figurează un om viu, un om bolnav și un om mort; timpul a făcut din cele două texte unul singur și a făurit, topindu-le laolaltă, o altă poveste.

Siddhartha, Bodhisattva, acest pre-Buddha, este fiul unui mare rege, Suddhodana, din stirpea Soarelui. În noaptea în care a fost conceput, mama lui visează că în coasta ei dreaptă intră un elefant, de culoarea zăpezii și cu

șase colți de fildeș[78]. Ghicitorii interpretează că fiul său va domni asupra lumii ori va face să se întoarcă roata doctrinei[79] și-i va învăța pe oameni cum să se elibereze de viață și de moarte. Regele preferă ca Siddhartha să dobândească măreție temporală și nu eternă, și îl închide într-un palat, din care au fost îndepărtate toate lucrurile care-i pot dezvălui faptul că este sortit pieirii. Se scurg astfel douăzeci și nouă de ani de fericire iluzorie, închinați plăcerii simțurilor, dar Siddhartha, într-o dimineață, iese la plimbare cu trăsura și vede cu uimire un om gârbovit, „al cărui păr nu este ca al celorlalți oameni, al cărui trup nu este ca al celorlalți oameni", care se sprijină într-un toiag și are o carne moale care tremură. Întreabă ce om este acela; vizitiul încearcă să-i explice că este un bătrân și că toți oamenii de pe pământ vor ajunge ca el. Siddhartha, neliniștit, îi poruncește să se întoarcă numaidecât, dar altă dată când iese vede un om mistuit de febră, mâncat de lepră și de plăgi; vizitiul îl lămurește că este un bolnav și că nimeni nu este ferit de această primejdie. Într-o altă plimbare, ultima, vede un călugăr dintr-un ordin de cerșetori care nu dorește nici să moară, nici să trăiască. Pacea se citește pe fața lui; Siddhartha a găsit drumul.

Hardy *(Der Buddhismus nach älteren Pali-Werken)* a lăudat spiritul acestei legende; un indolog contemporan, A. Foucher, al cărui ton batjocoritor nu este întotdeauna

[78] Acest vis este, pentru noi, un vis urât. Nu însă și pentru hinduși; elefantul, animal domestic, este un simbol de blândețe; multiplicarea colților nu-i poate incomoda pe spectatorii unei arte care, pentru a sugera că Dumnezeu este totul, creează figuri cu mai multe brațe și chipuri: șase este un număr obișnuit (șase căi de transmigrație; șase Buddha anteriori lui Buddha; șase puncte cardinale, socotind și zenitul și nadirul: șase divinități pe care Yajurveda le numește cele șase porți ale lui Brahma).

[79] Această metaforă le-a putut sugera tibetanilor invenția mașinilor de rugăciuni, roți sau cilindri care se învârtesc în jurul unui ax, pline de fâșii de hârtie înfășurată pe care se repetă cuvinte magice. Unele sunt manuale, altele sunt ca niște mori uriașe puse în mișcare de forța apei ori a vântului.

inteligent, sau urban, scrie că, dacă admitem ignoranța prealabilă a lui Bodhisattva, povestea nu este lipsită de gradație dramatică, nici de valoare filosofică. La începutul veacului al V-lea al erei noastre, călugărul Fa-Hien a cutreierat regatele Hindustanului în căutare de cărți sacre și a văzut ruinele cetății Kapilavastu și patru statui pe care le-a ridicat Asoka, la miazănoapte, la miazăzi, la răsărit și la apus, dincolo de ziduri, pentru a comemora întâlnirile. La începutul veacului al VII-lea, un călugăr creștin a redactat romanul intitulat *Varlaam și Iosafat;* Iosafat (Iosafat, Bodhisattva) este fiul unui rege din India; astrologii îi prezic că va domni peste un regat mai mare, care este acela al împărăției cerurilor; regele îl închide într-un palat, dar Iosafat descoperă nefericita condiție a oamenilor sub înfățișarea unui orb, a unui lepros și a unui muribund, și până la urmă este adus la credință de pustnicul Varlaam. Această versiune creștină a legendei a fost tradusă în multe limbi, inclusiv în olandeză și latină; la îndemnul lui Hákon Hákonarson, s-a produs în Islanda, la mijlocul veacului al XIII-lea, *Barlaams saga.* Cardinalul Cesare Baronio l-a inclus pe Iosafat în ediția revăzută de el (1585-1590) a Martirologiului roman; în 1615, Diego de Couto a denunțat, în continuarea pe care o scrie la *Decade,* analogiile dintre născocirile legendei indiene și adevărata și pioasa poveste a Sfântului Iosafat. Toate acestea și multe altele le va afla cititorul în primul volum din *Originile romanului* de Menéndez y Pelayo.

Legenda care în țările Occidentului a făcut ca Buddha să fie canonizat de Roma avea, totuși, un defect: întâlnirile pe care le postulează sunt eficiente, dar sunt incredibile. Patru ieșiri la plimbare ale lui Siddhartha și patru Figuri didactice nu coincid cu obiceiurile hazardului. Mai puțin atenți la estetică și cu gândul la convertirea oamenilor, învățații bisericii au încercat să justifice această anomalie; Koeppen *(Die Religion des Buddha,* I, 82) notează că, în ultima formă a legendei, leprosul, mortul și călugărul sunt

simulacre pe care divinitățile le produc pentru a-l instrui pe Siddhartha. Astfel, în cartea a treia a epopeii sanscrite *Buddhacarita,* se spune că zeii au creat un mort și că niciun om nu l-a văzut trecând urmat de cortegiul mortuar în afară de vizitiu și de prinț. Într-o biografie legendară din veacul al XVI-lea, cele patru apariții sunt patru metamorfoze ale unui zeu (Wieger, *Vies chinoises du Bouddha*, 37-41).

Și mai departe a mers *Lalitavistara.* Despre această compilație în proză și versuri, scrisă într-o sanscrită stricată, se vorbește de obicei cu oarecare ironie; în paginile ei, povestea Mântuitorului se umflă până produce apăsare și chiar amețeală. Buddha, care este înconjurat de douăsprezece mii de călugări și treizeci și două de mii de Bodhisattva, dezvăluie zeilor textul operei; din al patrulea cer a fixat perioada, continentul, regatul și casta în care va renaște pentru a muri pentru ultima oară: optzeci de mii de țimbale însoțesc cuvintele discursului său, iar în trupul mamei sale zace forța a zece mii de elefanți. În acest poem ciudat, Buddha stabilește fiecare etapă a destinului său: face ca divinitățile să proiecteze cele patru figuri simbolice și, când îi pune întrebări vizitiului, știe dinainte cine sunt acestea și ce semnificație au. Foucher vede în această trăsătură un simplu servilism al autorilor, care nu pot îngădui ca Buddha să nu știe ceea ce știe oricine; enigma merită, după părerea mea, o altă soluție. Buddha creează imaginile și apoi întreabă pe altcineva care este înțelesul cuprins în ele. Din punct de vedere teologic, cred că am putea răspunde astfel: cartea este din școala Mahayana, care ne învață că Buddha temporal este emanația sau reflexul unui Buddha etern; cel din cer orânduiește lucrurile, cel de pe pământ le suferă ori le înfăptuiește. (Veacul nostru, cu altă mitologie sau alt vocabular, vorbește despre inconștient.) Partea umană a Fiului, cel de al doilea Hipostas al Dumnezeirii, a putut să strige de pe cruce: *Dumnezeul meu, Dumnezeul meu, de ce m-ai*

părăsit? Latura umană a lui Buddha, în mod analog, a putut să se înspăimânte de formele pe care le crease propria sa divinitate… Pentru a dezlega problema, nu sunt indispensabile, de altfel, asemenea subtilități dogmatice: este de ajuns să amintim că toate religiile din Hindustan și în mod particular budismul ne învață că lumea este iluzorie. *Minuțioasa relatare a unui joc* (a unui Buddha) vrea să spună Lalitavistara, potrivit lui Winternitz; un joc sau un vis este, pentru Mahayana, viața lui Buddha pe pământ, care este un alt vis. Siddhartha își alege neamul și părinții. Siddhartha alcătuiește patru forme care îl vor umple de uimire. Siddhartha poruncește ca altă formă să deslușească înțelesul celor dinainte; toate acestea au o noimă, dacă le privim ca pe un vis al lui Siddhartha. Mai ales dacă le socotim un vis în care figurează Siddhartha (cum figurează leprosul și călugărul) și pe care nimeni nu-l visează, fiindcă în ochii budismului din Nord[80] lumea, și prozeliții, și Nirvana, și roata transmigrațiilor, și Buddha sunt tot ireali. Nimeni nu se stinge în Nirvana, citim într-un tratat celebru, fiindcă extincția unui număr nesfârșit de ființe în Nirvana este ca dispariția unei năluciri pe care un vrăjitor o face să apară la o răspântie prin puterile lui vrăjitorești, iar în alt loc stă scris că totul este un simplu gol, un simplu nume, și la fel este și cartea în care se arată aceste lucruri și omul care o citește. În mod paradoxal, excesele numerice ale poemului reduc, nu sporesc, senzația de realitate: douăsprezece mii de călugări și treizeci și două de mii de Bodhisattva sunt mai puțin concreți decât *un* călugăr și *un* Bodhisattva. Vastele forme și vastele cifre (capitolul XII include o serie de douăzeci și trei de cuvinte care indică unitatea urmată de un număr crescător de zero-uri, de la 9 la 49, 51 și 53) sunt vaste și

[80] Rhys Davids dezaprobă această expresie introdusă de Burnouf, dar folosirea ei în această frază este mai puțin incomodă decât utilizarea expresiilor Marea Traversare sau Marele Vehicul, care l-ar fi descumpănit pe cititor.

monstruoase bășici de săpun, emfaze ale Neantului. Irealul a fisurat astfel povestea; mai întâi a făcut să devină fantastice figurile, apoi prințul și, o dată cu prințul, toate generațiile și întreg universul.

La sfârșitul veacului al XIX-lea, Oscar Wilde a propus o variantă: prințul fericit moare într-o închisoare a palatului, fără să fi descoperit durerea, dar efigia lui postumă o întrezărește din înălțimea piedestalului.

Cronologia Hindustanului este incertă; erudiția mea este și mai incertă; Koeppen și Hermann Beckh sunt poate la fel de supuși greșelii ca și compilatorul care își asumă riscul redactării acestei note; nu m-ar surprinde ca povestea mea despre legendă să fie legendară, alcătuită dintr-un adevăr esențial și din erori accidentale.

Trad. A. I.

DE LA ALEGORII LA ROMANE

Pentru noi toți, alegoria este o eroare estetică. (Primul meu gând a fost să scriu „nu este altceva decât o eroare a esteticii”, dar pe urmă mi-am dat seama că aprecierea mea implica o alegorie.) După câte știu, genul alegoric a fost analizat de Schopenhauer (*Welt als Wille und Vorstellung*, 1, 50), de De Quincey *(Writings,* XI, 198), de Francesco De Sanctis *(Storia della letteratura italiana,* VII), de Croce (*Estetica,* 39) și de Chesterton *(G. F. Watts,* 83); în acest eseu mă voi referi numai la ultimii doi. Croce tăgăduiește arta alegorică, Chesterton o justifică; socotesc că primul are dreptate, dar mi-ar face plăcere să înțeleg cum s-a putut bucura de atâta prețuire o formă care ni se pare nejustificabilă.

Cuvintele lui Croce au o limpezime de cleștar; este de ajuns să le repet în spaniolă: „Dacă simbolul este conceput ca fiind inseparabil de intuiția artistică, este sinonim cu intuiția însăși, în care întotdeauna are un caracter ideal. Dacă simbolul este conceput separabil, dacă pe de o parte se poate exprima simbolul, iar pe de altă parte lucrul simbolizat, atunci se produce o recădere în greșeala intelectualistă; presupusul simbol este expunerea unui concept abstract, este o alegorie, este știință, sau artă care imită știința. Dar trebuie să fim totodată drepți cu alegoria și să băgăm de seamă că în unele cazuri este inofensivă. Din poemul *Ierusalimul eliberat* se poate desprinde orice concluzie morală; din *Adonis*, al lui Marino, poet al voluptății, se poate desprinde gândul că plăcerea nemăsurată se încheie cu durere; în fața unei statui, sculptorul poate așeza un afiș pe care să scrie că reprezintă Îndurarea sau Bunătatea. Asemenea alegorii

adăugate la o operă încheiată nu-i aduc prejudicii. Sunt expresii care se adaugă, în mod extrinsec, altor expresii. Poemului *Ierusalimul eliberat* i se adaugă o pagină în proză care exprimă un alt gând al poetului; lui *Adonis,* un vers sau o strofă care exprimă ceea ce poetul vrea să lase să se înțeleagă; statuii, cuvântul *îndurare* sau cuvântul *bunătate*". La p. 222 a cărții *Poezia* (Bari, 1946), tonul este mai ostil: „alegoria nu este un mod direct de manifestare spirituală, ci un soi de scriitură sau de criptografie".

Croce nu admite diferența dintre conținut și formă. Forma este conținut, iar conținutul este formă. Alegoria i se pare monstruoasă, fiindcă aspiră să încifreze într-o singură formă două conținuturi: cel imediat sau literal (Dante, călăuzit de Vergiliu, ajunge la Beatrice) și cel figurativ (omul ajunge în cele din urmă la credință, călăuzit de rațiune). Consideră că acest mod de a scrie implică enigme laborioase.

Chesterton, pentru a justifica alegoria, începe prin a tăgădui că limbajul epuizează exprimarea realității. „Omul știe că există în sufletul lui nuanțe mai surprinzătoare, mai nenumărate și mai anonime decât culorile toamnei într-o pădure... Crede, totuși, că aceste nuanțe, în toate îmbinările și transformările lor, pot fi reprezentate cu precizie printr-un mecanism arbitrar de mârâituri și țipete. Crede că din gâtlejul unui neisprăvit ies cu adevărat sunete care exprimă semnificațiile tuturor tainelor memoriei și tuturor frământărilor dorinței." Dacă limbajul e insuficient, atunci este loc pentru alte mijloace de expresie; alegoria poate fi unul dintre ele, precum arhitectura sau muzica. Este alcătuită din cuvinte, dar nu este un limbaj al limbajului, un semn al altor semne ale virtuții cutezătoare și iluminărilor tainice pe care le indică acest cuvânt. Un semn mai precis decât monosilabele, mai bogat și mai fericit.

Nu știu foarte bine care dintre acești eminenți gânditori cu opinii contrare are dreptate; știu că arta alegorică a

părut cândva încântătoare (labirinticul *Roman de la Rose,* care se păstrează în două sute de manuscrise, cuprinde douăzeci și patru de mii de versuri), iar acum este intolerabilă. Simțim că, pe lângă faptul că e intolerabilă, este stupidă și frivolă. Nici Dante, care a reprezentat istoria pasiunii sale în *Vita nuova;* nici romanul Boetius, care a redactat *De consolatione* în turnul din Pavia, în umbra spadei călăului, n-ar fi înțeles acest sentiment. Cum să explicăm această discordie fără să recurgem la o discuție de principiu despre gusturile schimbătoare?

Coleridge observă că toți oamenii se nasc ori aristotelicieni, ori platonicieni. Aceștia din urmă intuiesc că ideile sunt realități; cei dintâi, că sunt generalizări; pentru aceștia, limbajul nu este altceva decât un sistem de simboluri arbitrare; pentru ceilalți, este harta universului. Platonicianul știe că universul este, într-un fel sau altul, un cosmos, o ordine; această ordine, pentru aristotelician, poate fi o eroare sau o ficțiune a cunoașterii noastre parțiale. De-a lungul altitudinilor și epocilor, cele două antagonisme nemuritoare își schimbă dialectul și numele: unul este ilustrat de Parmenide, Platon, Spinoza, Kant, Francis Bradley; celălalt, de Heraclit, Aristotel, Locke, Hume, William James. În dificilele școli ale Evului Mediu toți îl invocă pe Aristotel, maestrul rațiunii omenești *(Convivio,* IV, 2), dar nominaliștii sunt Aristotel, pe când realiștii sunt Platon. George Henry Lewes a exprimat opinia că singura dezbatere medievală care are o valoare filosofică este aceea dintre nominaliști și realiști; aprecierea este temerară, dar ea subliniază importanța acestei controverse tenace pe care o opinie a lui Porfiriu, tradusă și comentată de Boetius, a provocat-o la începutul veacului al IX-lea, pe care Anselmus și Roscelinus au menținut-o la sfârșitul veacului al XI-lea și pe care William Occam a reînsuflețit-o în veacul al XIV-lea.

Cum este de presupus, atâția ani au înmulțit aproape de infinit pozițiile intermediare și distincțiile; se poate, totuși,

afirma că pentru realism lucrul primordial îl constituiau universaliile (Platon ar fi spus ideile, formele; noi, noțiunile abstracte), iar pentru nominalism, indivizii. Istoria filosofici nu este un zadarnic muzeu de distracții și jocuri verbale; cele două teze corespund, probabil, unor modalități diferite de a intui realitatea. Maurice de Wolf scrie: „Ultrarealismul a întrunit primele adeziuni. Cronicarul Heriman (veacul al XI-lea) denumește *antiqui doctores* pe cei care predau dialectica *in re*; Abélard vorbește despre ea ca despre o *antiqua doctrina*, și până la sfârșitul veacului al XII-lea se aplică adversarilor ei numele de *moderni*". O teză acum de neconceput a părut evidentă în veacul al IX-lea, și într-un anumit fel a dăinuit până în veacul al XIV-lea. Nominalismul, care mai înainte fusese noutatea câtorva, astăzi cuprinde întreaga lume; biruința eului este atât de vastă și fundamentală, încât numele său a devenit inutil. Nimeni nu declară că este nominalist, fiindcă nu există nimeni care să fie altceva. Să încercăm să înțelegem, totuși, că pentru oamenii din Evul Mediu lucrul esențial nu erau oamenii, ci omenirea, nu indivizii, ci specia, nu speciile, ci genul, nu genurile, ci Dumnezeu. Din asemenea noțiuni (a căror manifestare de maximă claritate este poate sistemul cvadruplu al lui Erigen) a provenit, după părerea mea, literatura alegorică. Aceasta este o născocire de abstracțiuni, așa cum romanul este o născocire de indivizi. Abstracțiunile sunt personificate; de aceea, în orice alegorie există ceva de roman. Indivizii pe care romancierii îi propun atenției noastre aspiră spre generic (Dupin este Rațiunea, Don Segundo Sombra este Gaucho-ul); în romane există un element alegoric.

Trecerea de la alegorie la roman, de la specie la indivizi, de la realism la nominalism, a avut nevoie de câteva veacuri, dar îndrăznesc să sugerez o dată ideală. Ziua aceea din 1382 în care Geoffrey Chaucer, care poate nu se socotea nominalist, a vrut să traducă în engleză versul lui Boccaccio *E con gli occulti ferri i Tradimenti* („Și cu fiare

ascunse Trădările”) și l-a repetat în felul următor: *The smyler with the knyf ander the cloke* („Cel care zâmbește cu cuțitul sub pelerină”). Originalul se află în cartea a șaptea din *Teseida;* versiunea engleză, în *Knightes Table.*

Buenos Aires, 1949

Trad. I. D.

NOTĂ DESPRE (CĂTRE) BERNARD SHAW

La sfârșitul veacului al XIII-lea, Raimundo Lulio (Ramón Llull) s-a pregătit să rezolve toate arcanele printr-o armătură de discuri concentrice, inegale și giratorii, subdivizate în sectoare cu cuvinte latine; John Stuart Mill, la începutul veacului al XIX-lea, se temea că se va epuiza, după o vreme, numărul combinațiilor muzicale, și nu va mai fi loc în viitor pentru vreun eventual Weber sau Mozart; Kurd Lasswitz, la sfârșitul celui de-al XIX-lea veac, a fost tentat de strivitoarea fantezie a unei biblioteci universale, care să înregistreze toate variațiunile posibile ale celor douăzeci și ceva de simboluri ortografice, adică tot ce este exprimabil în toate limbile de pe pământ. Mașina lui Llull, îngrijorarea lui Mill și haotica bibliotecă a lui Lasswitz pot fi subiecte demne de ironie, însă ele nu fac decât să exagereze o propensiune care se dovedește, de fapt, obișnuită: a face din metafizică și din arte un soi de joc combinatoriu. Cei care practică acest joc uită că o carte este mai mult decât o structură verbală, sau o serie de structuri verbale: este dialogul pe care-l stabilește cu cititorul și intonația pe care i-o impune vocii lui și schimbătoarele și durabilele imagini pe care i le așterne în amintire. Acest dialog e infinit; cuvintele *amica silentia lunae* înseamnă acum „luna intimă, tăcută și strălucitoare”, însă în *Eneida* ele însemnau, „interluniul, întunericul care le-a îngăduit lor să pătrundă în cetatea Troiei”…[81]

[81] Astfel le-au interpretat Milton și Dante, dacă judecăm după unele pasaje ce par imitative. În *Divina Comedie* (*Infernul*, I, 60; V, 28), găsim *d'ogni luce muto* și *dove il sol tace,* pentru a semnifica locurile întunecoase; în *Samson Agonistes (*86-89): *The Sun to me is dark* / *And*

Literatura nu este în niciun caz epuizabilă, pentru simplul și îndestulătorul motiv că nici măcar o singură carte nu poate fi epuizată. Cartea nu este o individualitate fără comunicare: e o relație, o axă de infinite relații. O literatură se deosebește de alta, ulterioară sau anterioară, nu atât prin text, cât prin maniera în care acesta e citit: dacă mi-ar fi hărăzit să citesc orice pagină actuală - aceasta, de pildă - așa cum va fi citită ea în anul două mii, aș ști cum va arăta literatura în anul două mii. Concepția literaturii ca joc formal conduce, în cel mai fericit caz, la buna cizelare a periodului și a strofei, la o cuviință artizană (Johnson, Renan, Flaubert), iar în cel mai nefericit dintre ele, la neajunsurile unei opere ce se alcătuiește din surprize iscate de trufie și hazard (Gracián, Herrera Reissig).

Dacă literatura n-ar fi altceva decât o algebră verbală, oricine ar putea produce orice carte, tot încercând variații după variații. Lapidara formulă *Totul curge* abreviază în două cuvinte filosofia lui Heraclit: Ramón Llull ne-ar spune că, o dată stabilit primul cuvânt, e suficient să încerci verbele intranzitive pentru a-l descoperi pe cel de-al doilea și a obține, grație metodicului hazard, această filosofie, precum și multe altele. S-ar cuveni să răspundem că formula obținută prin eliminare ar fi lipsită de valoare și chiar de sens; pentru ca ea să aibă vreo virtute, trebuie s-o concepem în funcție de Heraclit, în funcție de o experiență a lui Heraclit, chiar dacă „Heraclit” nu este altceva decât presupusul subiect al acestei experiențe. Am spus că o carte constituie un dialog, o formă de relație; în dialog, un interlocutor nu reprezintă suma sau media celor spuse de el: poate să tacă și să lase să se întrevadă că e inteligent, poate să emită observații inteligente și să lase să se întrevadă că-i stupid. Așa se întâmplă și cu literatura: D’Artagnan execută vitejii fără număr, în timp ce Don

---

silent as the Moon / *When she deserts the night / Hid in her vacant interlunar cave*. Cf. E.M.W. Tillyard: *The Miltonic Setting,* 101.

Quijote e ciomăgit și umilit, însă curajul lui Don Quijote se face simțit în mai mare măsură. Cele spuse mai sus ne duc la o problemă nedezbătută până acum: poate un actor să creeze personaje care să-i fie superioare? Eu aș răspunde că nu, și în această negare aș include atât aspectul intelectual, cât și pe cel moral. Cred că din noi nu vor ieși ființe mai limpezi ori mai pătrunse de noblețe decât suntem noi înșine în clipele noastre cele mai bune. Pe această opinie îmi întemeiez convingerea cu privire la preeminența lui Shaw. Problemele de breaslă și municipale din primele sale opere își vor pierde interesul sau poate că l-au și pierdut; glumele din *Pleasant Plays* riscă să ajungă, într-o bună zi, deopotrivă de incomode ca acelea ale lui Shakespeare (umorul este, socot, un gen oral, o bruscă favoare a conversației, și nu un lucru scris); ideile întâlnite în prologuri și tirade elocvente se vor căuta în Schopenhauer și în Samuel Butler[82]; însă Lavinia, Blanco Posnet, Kreegan, Shotover, Richard Dudgedon și, mai cu seamă, Julius Caesar întrec orice personaj imaginat de arta vremii noastre. A ne gândi la Monsieur Teste în paralel cu ei sau la histrionicul Zarathustra al lui Nietzsche înseamnă a intui, cu uimire și chiar indignare, primatul lui Shaw. În 1911, Albert Soergel a putut scrie, repetând un loc comun al epocii, că „Bernard Shaw este un anihilator al conceptului eroic, un ucigător de eroi” *(Dichtung und Dichter der Zeit*, 214); el nu înțelegea că eroicul se poate dispensa de romantic și că era întruchipat de căpitanul Bluntschli din *Arms and the Man*, și nu de Sergio Saranoff…

Biografia lui Bernard Shaw scrisă de Frank Harris cuprinde o admirabilă scrisoare a celui dintâi, din care

82 Și, de asemenea, în Swedenborg. În *Man and Superman,* citim că Infernul nu este o închisoare, ci o stare pe care păcătoșii morți o aleg din rațiuni de intimă afinitate, așa cum preafericiții aleg Cerul; tratatul *De Coelo et Inferno,* de Swedenborg, publicat în 1758, expune aceeași doctrină.

transcriu aceste cuvinte: „Eu înțeleg totul și pe toți și sunt nimic și sunt nimeni”. Din acest neant (atât de comparabil cu acela al lui Dumnezeu dinaintea facerii lumii, atât de comparabil cu divinitatea primordială pe care alt irlandez, John Scott Erigen, o numise *Nihil*), Bernard Shaw a extras nenumărate personaje, sau *dramatis personae*: cel mai efemer dintre ele va fi fiind, presupun, acel George Bernard Shaw care l-a reprezentat în fața oamenilor și care a risipit în coloanele ziarelor atâtea ieftine istețimi.

Temele fundamentale ale lui Shaw sunt filosofia și etica; este firesc și inevitabil ca el să nu fi fost valorificat în Argentina, sau să fi fost, însă doar în funcție de câteva epigrame. Argentinianul simte că universul nu este altceva decât o manifestare a hazardului, întâlnirea întâmplătoare de atomi preconizată de Democrit; filosofia nu-l interesează. Nici etica: socialul se reduce, pentru el, la un conflict între indivizi sau clase sau națiuni, în care totul este îngăduit, cu condiția să nu fii umilit sau învins.

Caracterul uman și variațiunile acestuia constituie tema esențială a romanului vremii noastre; lirica este complezenta magnificare de fericiri sau nefericiri amoroase; filosofiile lui Heidegger și Jaspers ne preschimbă, pe fiecare dintre noi, în curiosul interlocutor al unui dialog secret și permanent cu neantul sau cu divinitatea; aceste discipline, care la drept vorbind pot fi admirabile, favorizează iluzia eului pe care *Vedanta* o dezaprobă ca pe o eroare capitală. Le place să se joace de-a disperarea și angoasa, însă, de fapt, măgulesc vanitatea; sunt, în sensul acesta, imorale. Opera lui Shaw, în schimb, lasă în urma ei un gust de eliberare. Gust de doctrine stoice, și gust de *saga*.

Buenos Aires, 1951

Trad. C. H.

POVESTEA ECOURILOR UNUI NUME

Izolați în timp și în spațiu, un zeu, un vis și un om care a înnebunit, și care știe acest lucru, repetă o obscură declarație; a relata și a cântări aceste cuvinte, precum și cele două ecouri ale lor, este scopul acestor pagini.

Lecțiunea originală este cunoscută. Este consemnată în capitolul al treilea din cartea a doua a lui Moise, numită *Ieșirea.* Citim acolo că păstorul unei turme de oi pe nume Moise, autorul și protagonistul cărții, l-a întrebat pe Dumnezeul său Numele Lui, iar Acela i-a răspuns: *Eu Sunt Cel ce Sunt.* Înainte de a examina aceste misterioase cuvinte, poate că nu este de prisos să amintim că pentru gândirea magică, sau primitivă, numele nu sunt simboluri arbitrare, ci o parte vitală din ceea ce definesc[83]. Astfel, aborigenii din Australia primesc nume tainice, pe care nu trebuie să le audă indivizii din tribul vecin. Printre vechii egipteni a precumpănit un obicei asemănător; fiecare persoană primea două nume: numele mic, care era cunoscut de toți, și numele adevărat sau marele nume, care rămânea ascuns. Potrivit literaturii funerare, primejdiile care pândesc sufletul după moartea trupului sunt numeroase: a-ți uita numele (a-ți pierde identitatea personală) este poate cea mai mare dintre ele. La fel de important este să cunoaștem adevăratele nume ale zeilor, demonilor și ale porților lumii de dincolo[84]. Jacques

[83] Unul dintre dialogurile platonice, *Crotylos*, discută și pare să nege o conexiune necesară a cuvintelor cu lucrurile.

[84] Gnosticii au moștenit ori au redescoperit această opinie neobișnuită. S-a format astfel un vast vocabular de nume proprii, pe care Basilide (potrivit lui Ireneu) l-a redus la cuvântul cacofonic sau ciclic Kaulakau,

Vandier scrie: „Este de ajuns să cunoaștem numele unei divinități sau a unei ființe divinizate, pentru a avea putere asupra ei” *(La religion égyptienne*, 1949). Tot astfel, De Quincey ne amintește că adevăratul nume al Romei era secret; în ultimele zile ale Republicii, Quintus Valerius Soranus a comis sacrilegiul de a-l dezvălui și a murit executat…

Sălbaticul își ascunde numele, pentru ca acesta să nu fie supus unor operații magice, care l-ar putea ucide, înnebuni sau transforma în sclav pe posesorul său. În noțiunile de calomnie și de injurie stăruie această superstiție, sau cel puțin umbra ei; nu îngăduim ca de sunetul numelui nostru să fie legate anumite cuvinte. Mauthner a analizat și a înfierat acest obicei mintal.

Moise l-a întrebat pe Domnul care era numele Său: nu era la mijloc, cum am văzut, o curiozitate de ordin filologic, ci voia să afle cine era Dumnezeu sau mai precis ce era. (În veacul al IX-lea, Erigen avea să scrie că Dumnezeu nu știe cine este, nici ce este. Fiindcă nu este un ce, și niciun cine.)

Ce interpretări a suscitat teribilul răspuns pe care l-a primit Moise? Potrivit teologiei creștine, *Sunt Cel ce Sunt* declară că numai Dumnezeu există cu adevărat sau, așa cum ne-a învățat Maggid de Mesritch, cuvântul *eu* poate fi pronunțat numai de Dumnezeu. Concepția lui Spinoza, care consideră extensia și gândirea simple atribute ale unei substanțe eterne, și anume Dumnezeu, poate fi socotită o dezvoltare strălucită a acestei idei: „Dumnezeu există, fără nicio îndoială; cei care nu există suntem noi”, a scris un mexican, însuflețit de aceeași convingere.

Potrivit acestei prime interpretări, *Sunt Cel ce Sunt* este o afirmație ontologică. Alții au înțeles că răspunsul eludează întrebarea: Dumnezeu nu spune cine este, fiindcă acest lucru ar depăși înțelegerea interlocutorului său uman. Martin Buber arată că *Ehych asher ehych* se mai

---

un soi de cheie universală a tuturor cerurilor.

poate traduce și prin *Sunt Cel ce va fi* sau *Voi fi acolo unde voi fi.* Moise, la fel cu vrăjitorii egipteni, l-ar fi întrebat pe Dumnezeu cum se cheamă pentru a-l avea în puterea lui; Dumnezeu i-ar fi răspuns, de fapt: *Astăzi stau de vorbă cu tine, dar mâine pot să îmbrac orice formă, și pot lua formele opresiunii, injustiției și adversității*. Aceste rânduri le citim în *Gog und Magog.*[85]

Multiplicat de limbile oamenilor - *Ich bin der Ich bin, Ego sum qui sum, I am that I am* -, sentențiosul nume al lui Dumnezeu, numele care, în pofida faptului că este alcătuit din mai multe cuvinte, este mai nepătruns și mai ferm decât cele care constau într-un singur cuvânt, a crescut și a reverberat de-a lungul veacurilor, până când în 1602 William Shakespeare a scris o comedie. În această comedie întrezărim, destul de lateral, un soldat fanfaron și laș, un *miles gloriosus,* care a obținut, cu ajutorul unei stratageme, să fie avansat la gradul de căpitan. Înșelăciunea este descoperită, omul este degradat în mod public, și atunci Shakespeare intervine și pune în gura lui cuvinte ce reflectă, ca într-o oglindă întoarsă, cuvintele celelalte, pe care divinitatea le-a spus pe munte: *Nu voi mai fi căpitan, dar voi mânca și voi bea și voi dormi ca un căpitan; acest lucru care sunt mă va face să trăiesc.* Așa vorbește Parolles și dintr-o dată încetează să fie un personaj convențional dintr-o farsă comică și este un om și toți oamenii.

Ultima versiune s-a produs în o mie șapte sute patruzeci și ceva, într-unul din anii lungii agonii a lui Swift și care poate că au fost pentru el o singură clipă insuportabilă, o formă a veșniciei infernului. Swift trăise (hrănindu-se) cu o inteligență glacială și o ură glacială, dar întotdeauna l-a fascinat tâmpenia (cum îl va fascina și pe Flaubert), poate

---

85 Buber *(Was ist der Mensch?,* 1938) scrie că a trăi înseamnă a pătrunde într-o încăpere ciudată, a spiritului, a cărei podea este asemenea unei table de joc la care jucăm jocul inevitabil și necunoscut împotriva unui adversar schimbător și uneori înspăimântător.

fiindcă știa că la capătul drumului îl aștepta nebunia. În partea a treia din *Gulliver* a imaginat cu o ură minuțioasă un neam de oameni decrepiți și nemuritori, care trăiesc lăsându-se în voia unor jalnice pofte pe care nu le pot satisface. Incapabili să stea de vorbă cu semenii lor, deoarece trecerea timpului a modificat limbajul, incapabili să citească, deoarece memoria nu-i ajută să treacă de la un rând la altul. Se poate bănui că Swift și-a imaginat această grozăvie fiindcă se temea de ea, ori poate pentru a o conjura în chip magic. În 1717 i-a spus lui Young, cel care a scris *Night Thoughts:* „Sunt ca acest copac; moartea mea va începe cu coroana". Mai mult decât prin succesiunea zilelor lui, Swift continuă să trăiască pentru noi prin câteva fraze teribile. Acest caracter sentențios și sumbru se extinde uneori la aprecierile despre el, ca și cum cei care l-au judecat n-ar vrea să fie mai prejos. „A te gândi la el este ca și cum te-ai gândi la ruina unui mare imperiu", a scris Thackeray. Nimic mai patetic, totuși, decât felul cum s-a folosit de tainicele cuvinte ale lui Dumnezeu.

Surzenia, amețelile, teama de nebunie și, în sfârșit, tâmpenia au agravat și au adâncit melancolia lui Swift. A început să-și piardă memoria. Nu voia să folosească ochelari, nu putea să citească și nu mai era în stare să scrie. Se ruga în fiecare zi lui Dumnezeu să-i spună morții să vină ca să-l ia. Și într-o zi, bătrân și nebun și muribund, a fost auzit cum repeta, fără să știm dacă o făcea cu resemnare, cu disperare sau ca acela care se întărește și se ancorează în intima lui esență invulnerabilă: *Sunt ceea ce sunt, sunt ceea ce sunt.*

Voi fi fiind o nenorocire, dar sunt, își va fi spus Swift, și apoi *Sunt o parte a universului, la fel de inevitabilă și necesară ca altele,* și de asemenea *Sunt ceea ce Dumnezeu vrea să fiu, sunt ceea ce au făcut din mine legile universale,* și poate *A fi înseamnă a fi totul.*

Aici se încheie povestea ecourilor acestui nume. Fie-mi îngăduit să adaug, în chip de epilog, cuvintele pe care

Schopenhauer i le-a spus, cu puțin timp înainte de a muri, lui Eduard Grisebach: „Dacă uneori m-am socotit nefericit, acest lucru se datorează unei confuzii, unei erori. M-am luat drept altul, bunăoară drept un suplinitor care nu poate ajunge titular, sau drept acuzatul într-un proces de defăimare, sau îndrăgostitul pe care iubita îl disprețuiește, sau bolnavul care nu poate ieși din casă, sau alte persoane care suferă asemenea nenorociri. Nu am fost aceste persoane. Toate acestea au fost, cel mult, stofa hainelor pe care le-am îmbrăcat și le-am dezbrăcat. Cine sunt cu adevărat? Sunt autorul cărții *Lumea ca voință și reprezentare,* sunt cel care a dat un răspuns la enigma Ființei, care-i va preocupa pe gânditorii veacurilor viitoare. Acesta sunt eu, și cine, mă rog, ar putea s-o pună la îndoială în anii care mi-au mai rămas de trăit?” Tocmai pentru că a scris *Lumea ca voință și reprezentare,* Schopenhauer știa foarte bine că a fi un gânditor este la fel de iluzoriu ca și a fi un bolnav sau un îndrăgostit disprețuit și că el era altceva, profund altceva. Altceva: voința, obscura rădăcină a lui Parolles, acel ceva care era Swift.

Trad. A. I.

DISCREȚIA ISTORIEI

La 20 septembrie 1792, Johann Wolfgang von Goethe (care îl însoțise pe Ducele de Weimar într-o plimbare militară la Paris) a văzut prima armată a Europei inexplicabil respinsă la Valmy de milițiile franceze și li s-a adresat descumpăniților săi prieteni: *În acest loc și în această zi, se deschide o nouă epocă în istoria omenirii și putem spune că am asistat la nașterea ei.* Din acea zi, datele istorice s-au revărsat cu îmbelșugare și una dintre sarcinile guvernelor (mai cu seama în Italia, Germania și Rusia) a fost să le producă sau să le simuleze, cu abundență de preliminară propagandă și de publicitate insistentă. Astfel de date, în care se observă influența lui Cecil B. De Mille, sunt mai puțin legate de istorie și mai mult de ziaristică: eu socot că istoria, adevărata istorie, se dovedește mai discretă, și că datele ei esențiale pot rămâne și ele, vreme îndelungată, ascunse. Un prozator chinez a observat că unicornul, tocmai din pricina anomaliei pe care o oferă, trece neobservat. Ochii văd ceea ce sunt obișnuiți să vadă. Tacitus n-a perceput Răstignirea, cu toate că o înregistrează în cartea sa.

La această reflecție m-a condus o frază întâmplătoare, pe care am întrezărit-o în timp ce răsfoiam o istorie a literaturii grecești, și care mi-a atras atenția, fiind ușor enigmatică. Iată fraza: *He brought in a second actor.* (A adus un al doilea actor.) M-am oprit, mi-am dat seama că subiectul acestei misterioase acțiuni era Eschil și că acesta, așa cum se poate afla din cel de-al patrulea capitol al *Poeticii* lui Aristotel „a ridicat de la unu la doi numărul actorilor”. Se știe că drama s-a născut în cultul lui Dionysos; la origine, un singur actor, *hypocritul*, înălțat pe

cothurni, îmbrăcat în negru și în roșu și cu fața mărită de o mască, împărțea scena cu cei doisprezece indivizi din cor. Drama era una dintre ceremoniile cultului și, ca orice ritual, implica riscul de a deveni invariabilă. Faptul acesta s-ar fi putut petrece; dar într-o zi, cu cinci sute de ani înaintea erei creștine, atenienii au văzut cu uimire și, poate, cu indignare (Victor Hugo optează pentru această ultimă variantă), neașteptata apariție a unui al doilea actor. În acea zi a unei primăveri îndepărtate, în acel teatru de culoarea mierii, ce vor fi gândit, oare, și ce vor fi simțit acei ce se aflau de față? Poate că nici uimire și nici indignare; poate că abia un început de surpriză. Din *Tusculane* aflăm că Eschil se încadrase în ordinul pitagoreic, dar niciodată nu vom ști dacă a presimțit, fie și într-un mod imperfect, semnificația acelei treceri de la unu la doi, de la unitate la pluralitate și, astfel, către infinit. O dată cu cel de al doilea actor au apărut dialogul și indefinitele posibilități de reacție ale unor caractere față de altele. Un spectator profetic ar fi putut vedea că multitudini de aparențe viitoare îl însoțeau pe acest actor: Hamlet și Faust și Segismundo și Macbeth, Peer Gynt și alții mulți, pe care privirile noastre nici nu-i pot, încă, deslușI.

O altă clipă istorică mi-a fost dat să descopăr de-a lungul lecturilor mele. Faptul s-a petrecut în Islanda, în veacul al XIII-lea al erei noastre; să spunem, în 1225. Pentru învățătura viitoarelor generații, istoricul și poligraful Snorri Sturlason, la ferma lui din Borgarfjord, așternea în scris ultima bătălie a faimosului rege Harald Sigurdarson, numit și Nemilosul (Hardrada), și care, înainte, se mai luptase la Bizanț, în Italia și în Africa. Tostig, frate cu regele saxon al Engliterei - Harold, Fiu al lui Godwin -, râvnea puterea și dobândise reazemul lui Harald Sigurdarson. Cu o oștire norvegiană, aceștia debarcară pe coasta dinspre soare-răsare și ocupară castelul de la Jorvik (York). Spre miazăzi de Jorvik, îi înfruntă oastea saxonă.

După relatarea faptelor de mai sus, textul lui Snorri continuă: „Douăzeci de călăreți se îndreptară spre șirurile năvălitorilor; oamenii, ca și caii, erau acoperiți cu zale. Unul dintre călăreți strigă:

— Se află aici contele Tostig?

— N-ascund că m-aș afla aici, răspunse contele.

— Dacă într-adevăr ești Tostig, spuse atunci călărețul, am a-ți vesti cum că fratele tău îți dăruiește iertăciune și o a treia parte din regat.

— Dacă primesc, întrebă Tostig, ce-i va da regelui Harald Sigurdarson?

— N-a uitat nici de el, răspunse călărețul. Lui îi va da șase picioare din țărâna Engliterei și, fiind atâta de înalt, îi va dărui încă unul.

— Atunci, răspunse Tostig, spune-i regelui tău că vom lupta până la moarte.

Călărețiii plecară. Harald Sigurdarson întrebă, gânditor:

— Cine era cavalerul acesta care a vorbit atât de iscusit?

— Harold, Fiu al lui Godwin”.

Alte capitole mai relatează că, înainte de a fi apus soarele acelei zile, oastea norvegiană a fost înfrântă. Harald Sigurdarson a pierit în bătălie și tot astfel contele Tostig (*Heimskringla*, X, 92).

Există o aromă pe care timpul nostru (saturat, poate, de stângacele imitații ale profesioniștilor întru patriotism) n-o mai poate percepe fără o anume difidență: aroma elementară a gestului eroic. Se spune că *Poemul Cidului* conține în el această aromă; eu am simțit-o, de neconfundat, în versurile *Eneidei* („Fiule, învață de la mine curajul și adevărata neclintire; iar de la alții, meșteșugul de a izbuti”), în balada anglo-saxonă a lui Maldon („Poporul meu își va plăti tributul cu lănci și cu îmbătrânite spade”), în *Chanson de Roland,* în Victor Hugo, în Whitman și în Faulkner („floarea lavandei, mai pătrunzătoare decât mirosul cailor și al vitejiei”), în *Epitaful pentru o oștire de mercenari* al lui Housman, în

cele „șase picioare de pământ englez” din *Heimskringla.* Îndărătul aparentei naivități a istoricului se dezvăluie, aici, un delicat joc psihologic. Harold se preface a nu-și recunoaște fratele, pentru ca acesta să înțeleagă, la rândul său, că nu trebuie să-l recunoască; Tostig nu-l va trăda, cum nu-l va trăda, însă, nici pe aliatul său; Harold, gata să-și ierte fratele, dar să nu îngăduie amestecul regelui norvegian, acționează într-un mod lesne de înțeles. Trec peste meșteșugul verbal al răspunsului său: a dărui a treia parte din regat, a dărui șase picioare din țărâna Engliterei[86].

Un singur fapt este mai admirabil decât admirabilul răspuns al regelui saxon: detaliul că un islandez, un om din sângele învinșilor, a fost acela care l-a făcut să dăinuie întru veșnicie. Este ca și cum un cartaginez ne-ar fi încredințat mărturia vitejiei lui Regulus. Pe drept a scris Saxo Grammaticus în *Gesta Danorum:* „Oamenilor din Thule (Islanda) le place să afle și să pătrundă istoria altor popoare, și nu le pare mai puțin glorios să preamărească vitejiile altor neamuri decât pe ale lor proprii”.

Nu ziua în care un saxon și-a rostit vorbele faimoase, ci ziua în care un vrăjmaș le-a așternut spre dăinuire este aceea care marchează o dată istorică. Data profetică a ceva ce încă se află în viitor: uitarea neamurilor și a națiunilor, solidaritatea speciei umane. Propunerea lui Harold își datorează virtutea conceptului de patrie; Snorri, prin simplul act de a o relata, îl depășește și îl transcende.

Un alt omagiu adus dușmanului există, din câte îmi amintesc, în ultimele capitole ale cărții *Seven Pillars of Wisdom,* de Lawrence; acesta laudă curajul unui detașament german și scrie următoarele cuvinte: „Atunci, pentru întâia dată în această campanie, am fost mândru de oamenii care-i uciseseră pe frații mei”. Și adaugă apoi:

---

86 Carlyle *(Early King of Norway,* XI) va anula, printr-o nefericită adăugire, această economie. Celor șase picioare din țărâna Engliterei, el le adaugă *for a grave* („pentru mormânt”).

„They were glorious”.

Buenos Aires, 1952

Trad. C. H.

NOUĂ RESPINGERE A TIMPULUI

Vor mir war keine Zeit, nach mir wird keine seyn.
Mit mir gebiert sie sich, mit mir geht sie auch ein.

Daniel von Czepko: *Sexcenta monodisticha sapientum.* III (1655).

NOTĂ PRELIMINARĂ

Dacă ar fi fost publicată la jumătatea veacului al XVIII-lea, această respingere (sau menționarea ei) s-ar fi perpetuat în bibliografiile lui Hume și poate ar fi meritat un rând din partea lui Huxley ori Kemp Smith. Publicată în 1947 - după Bergson -, este anacronica *reductio ad absurdum* a unui sistem din vremuri de demult sau, și mai rău, încercarea stângace a unui argentinian rătăcit în metafizică. Amândouă ipotezele sunt verosimile, și poate adevărate; pentru a le corecta, nu pot făgădui, ca rezultat al dialecticii mele rudimentare, o concluzie nemaiauzită. Teza pe care o voi dezvălui are o vechime la fel de mare ca săgeata lui Zenon sau carul regelui grec, în *Milinda Pañha*[87]; noutatea, dacă există, constă în aplicarea

[87] Nu există expunere a budismului care să nu menționeze *Milinda Pañha,* operă apologetică din veacul al II-lea, care prezintă o dezbatere cu doi interlocutori: regele din Bactriana, Menandru, și călugărul Nagasena. Acesta socotește că, după cum carul regelui nu este roțile, nici lada, nici osia, nici lancea, nici jugul lui, tot astfel nici omul nu este materia, forma, impresiile, ideile, instinctele sau conștiința lui. Nu este îmbinarea acestor părți, și nici nu există în afara lor... La capătul unei controverse de mai multe zile, Menandru (Milinda) se convertește

clasicului instrument al lui Berkeley la această materie. La Berkeley și la continuatorul său David Hume pot fi găsite numeroase paragrafe care contrazic sau exclud teza mea; cred că am desprins, totuși, concluzia inevitabilă a doctrinei lor.

Primul articol (A) este din 1944 și a apărut în numărul 115 al revistei *Sud;* al doilea, din 1946, este o revizuire a celui dintâi. În mod deliberat, n-am făcut din ele unul singur, socotind că lectura a două texte analoage poate înlesni înțelegerea unei materii rebele.

Un cuvânt despre titlu. Nu-mi este necunoscut faptul că acesta e un exemplu al monstrului pe care logicienii l-au denumit *contradictio in adjecto,* fiindcă a spune că este nouă (sau veche) o respingere a timpului înseamnă a-i atribui un predicat de natură temporală, care instaurează noțiunea pe care subiectul vrea s-o distrugă. O las totuși pentru ca foarte ușoara batjocură să dovedească faptul că nu exagerez importanța acestor jocuri verbale. De altminteri, limbajul nostru este atât de saturat și însuflețit de timp, încât este foarte posibil să nu existe în aceste pagini nicio afirmație care, într-un fel sau altul, să nu-l reclame sau să nu-l invoce.

Închin aceste încercări înaintașului meu Juan Crisóstomo Lafinur (1797-1824), care a lăsat literaturii argentiniene câteva versuri endecasilabice vrednice de luare-aminte și care a încercat să facă o reformă în predarea filosofiei, purificând-o de umbrele teologice și expunând de la catedră principiile lui Locke și Condillac. A murit în exil; i-a fost dat, asemenea tuturor oamenilor, să trăiască în vremuri grele.

J. L B.

Buenos Aires, 23 decembrie 1946

A

la credința lui Buddha. *Milinda Pañha* a fost tradusă în engleză de Rhys Davids (Oxford, 1890-1894).

I

În cursul unei vieți închinate literaturii și (uneori) perplexității metafizice, am întrezărit ori presimțit o respingere a timpului, în care eu unul nu cred, dar care mă vizitează de obicei, în timpul nopții și în amurgurile ostenite, cu o iluzorie forță de axiomă. Această respingere se află într-un fel sau altul în toate cărțile mele: o prefigurează poemele *Inscripție pe orice mormânt* și *Trucul,* din volumul *Fervoarea Buenos-Aires-ului* (1923); o exprimă unele pagini din *Evaristo Carriego* (1930) și povestirea *A se simți în moarte,* pe care încolo o voi transcrie. Niciunul dintre textele pe care le-am enumerat nu mă mulțumește, nici măcar penultimul din serie, mai puțin demonstrativ și chibzuit și mai mult divinatoriu și patetic. Pe toate voi încerca să le fundamentez cu această scriere.

Două argumente m-au condus la această respingere: idealismul lui Berkeley și principiul indiscernabilelor al lui Leibniz.

Berkeley (*Principles of Human Knowledge,* 3) a făcut următoarea observație: „Toți vor admite că nici gândurile noastre, nici pasiunile noastre, nici ideile născocite de închipuirea noastră nu există fără mintea noastră. Nu mai puțin limpede pentru mine este faptul că diferitele senzații sau idei imprimate în simțuri, oricum s-ar combina (*id est,* oricare ar fi obiectul pe care îl alcătuiesc), nu pot să existe decât într-o minte care le percepe… Afirm că această masă există; altfel spus, o văd și o ating. Dacă, aflându-mă în afara biroului meu, afirm același lucru, nu vreau să spun altceva decât că, dacă ar fi aici, aș percepe-o, sau că o percepe un alt spirit. A vorbi despre existența absolută a unor lucruri neînsuflețite, fără legătură cu faptul dacă sunt sau nu percepute, este după părerea mea o nesăbuință. *Esse es percipi;* nu este cu putință ca ele să existe în afara

minților care le percep”. În paragraful 23 a adăugat, preîntâmpinând eventualele obiecții: „Dar, se va spune, nimic nu este mai ușor decât să ne închipuim copaci într-o pajiște sau cărți într-o bibliotecă, și nimeni în preajma lor ca să le perceapă. Într-adevăr, nimic mai ușor. Dar, vă întreb, ce altceva ați făcut decât să alcătuiți cu mintea câteva idei pe care le numiți *cărți* sau *copaci* și să omiteți în același timp ideea că cineva le percepe? Voi, în timpul acesta, nu vă gândeați la ele? Nu neg faptul că mintea ar fi în stare să-și imagineze idei; neg faptul că obiectele ar putea exista în afara minții”. În alt paragraf, numărul 6, declarase: „Există adevăruri atât de clare, încât pentru a le vedea este de ajuns să deschidem ochii. Unul dintre ele este acest important adevăr: Toate corurile din cer și adăugirile lor de pe pământ - toate corpurile care alcătuiesc puternica structură a universului - nu există în afara unei minți omenești; nu constau în altceva decât în faptul că sunt percepute; ele nu există când nu le concepem cu mintea sau există numai în mintea unui Spirit Etern”.

Aceasta este, în formularea inventatorului ei, doctrina idealistă. Să o înțelegi este ușor; greu e să gândești în limitele ei. Însuși Schopenhauer, când o expune, se face vinovat de câteva neglijențe. În primele rânduri ale primei cărți din *Welt als Wille und Vorstellung* - din anul 1819 - formulează această declarație care îl face vrednic de nepieritoarea nedumerire a tuturor oamenilor: „Lumea este reprezentarea mea. Omul care mărturisește acest adevăr știe limpede că nu cunoaște un soare și un pământ, ci doar ochii care văd soarele și mâna care simte contactul cu pământul”. Altfel spus, pentru idealistul Schopenhauer ochii și mâna sunt mai puțin iluzorii și aparente decât pământul și soarele. În 1844, publică un volum complementar. În primul capitol redescoperă și agravează vechea eroare: definește universul ca pe un fenomen cerebral și distinge „lumea capului” de „lumea din afara

capului”. Berkeley, totuși, îl făcuse pe Philonous să spună în 1713: „Creierul despre care vorbești, fiind un lucru sensibil, nu poate exista decât în mintea omului. Aș vrea să știu dacă ți se pare rațională ipoteza că o idee sau un lucru din mintea noastră face cu putință toate lucrurile. Dacă răspunzi afirmativ, atunci cum îți explici originea acestei idei primare sau creier?” Dualismului ori cerebralismului de care dă dovadă Schopenhauer se cuvine să-i opunem monismul lui Spiller. Acesta *(The Mind of Man,* capitolul VIII, 1902) trage concluzia că retina și suprafața cutanee invocate pentru a explica vizualul și tactilul sunt, la rândul lor, două sisteme (tactil și vizual) și că încăperea pe care o vedem (cea „obiectivă”) nu este mai mare decât încăperea imaginată (cea „cerebrală”) și nu o cuprinde, deoarece este vorba despre două sisteme vizuale independente. Berkeley *(Principles of Human Knowledge,* 10 și 116) a negat de asemenea calitățile primare - soliditatea și extensia lucrurilor - și spațiul absolut.

Berkeley a afirmat existența continuă a obiectelor, deoarece, atunci când un individ sau altul nu le percepe, totuși Dumnezeu le percepe; Hume, dând dovadă de mai multă logică, o neagă *(Treatise of Human Nature,* I, 4, 2); Berkeley a afirmat identitatea personală, „deoarece eu nu sunt pur și simplu ideile mele, ci altceva: un principiu activ și înzestrat cu gândire” *(Dialogues,* 3); Hume, scepticul, o respinge și face din fiecare om „o colecție și o legătură de percepții, care se succed unele după altele cu o iuțeală inimaginabilă” (opera citată, I, 4. 6). Amândoi afirmă timpul: pentru Berkeley este „succesiunea de idei care curge uniform și la care participăm cu toții” *(Principles of Human Knowledge,* 98); pentru Hume este „o succesiune de momente indivizibile” *(opera citată,* I, 2, 2).

Am acumulat transcrieri ale apologiștilor idealismului, am reprodus *in extenso* pasajele esențiale, am fost iterativ și explicit, l-am criticat pe Schopenhauer (nu fără a mă face vinovat de ingratitudine), pentru ca cititorul meu să

pătrundă încetul cu încetul în această instabilă lume mintală. O lume alcătuită din impresii evanescente; o lume fără materie și fără spirit, nici obiectivă, nici subiectivă; o lume lipsită de arhitectura ideală a spațiului; o lume făcută din timp, din absolutul timp uniform din *Principia;* un labirint neobosit, un haos, un vis. La această aproape perfectă dezagregare a ajuns David Hume.

Dacă admitem argumentul idealist, înțeleg că este cu putință - poate inevitabil - să mergem mai departe; forma și culoarea *sunt* luna; nu se poate vorbi nici despre percepțiile minții, de vreme ce mintea nu este altceva decât o serie de percepții. Cugetarea carteziană *Gândesc, deci exist* este anulată; a spune *gândesc* înseamnă a postula eul, este o cerere de principiu; Lichtenberg, în veacul al XVIII-lea, a propus ca în loc de *gândesc* să spunem în mod impersonal *gândește,* cum am spune *tună* sau *fulgeră.* Repet: nu există dincolo de chip un eu secret, care guvernează actele și primește impresiile; suntem numai și numai seria acestor acte imaginare și acestor impresii rătăcitoare. Serie? După ce am negat spiritul și materia, care sunt continue, după ce am negat și spațiul, nu știu ce drept mai avem la această continuitate care este timpul. Să ne închipuim un prezent oarecare. Într-una din nopțile de pe Mississippi, Huckleberry Finn se trezește; pluta, pierdută în ceața intermitentă, este purtată de apele fluviului; probabil că este cam frig. Huckleberry Finn recunoaște blândul clipocit fără odihna al apei; deschide încet ochii; vede o puzderie de stele, vede o dungă nedeslușită care sunt copacii: apoi se cufundă în somnul fără memorie ca într-o apă întunecoasă.[88] Metafizica idealistă declară că a adăuga la aceste percepții o substanță materială (obiectul) și o substanță spirituală

[88] Pentru a-i ușura cititorului înțelegerea, am ales un moment între două vise, un moment literar, nu istoric. Dacă cineva bănuiește că ar putea fi la mijloc o înșelăciune, poate intercala alt exemplu: din viața lui, dacă dorește.

(subiectul) este hazardat și inutil; eu afirm că nu mai puțin ilogic este să consideri că sunt termenii unei serii al cărei început este la fel de imposibil de conceput ca și sfârșitul. A adăuga la râul și la malul percepute de Huck noțiunea altui râu mărginit de alte maluri, a adăuga o altă percepție la această rețea imediată de percepții este, pentru idealism, un lucru imposibil de justificat; pentru mine, nu este mai puțin imposibil de justificat a adăuga o precizare cronologică: de exemplu, faptul că cele relatate mai înainte au avut loc în noaptea de 7 iunie 1849, între patru și zece și patru și unsprezece minute. Cu alte cuvinte: neg, cu argumentele idealismului, vasta serie temporală pe care idealismul o admite. Hume a negat existența unui spațiu absolut, în care fiecare lucru își are locul său; eu neg existența unui singur timp, în care se înlănțuie toate faptele. A nega coexistența nu este mai puțin anevoios decât a nega succesiunea.

Neg, într-un număr important de cazuri, succesiunea; neg, de asemenea, într-un număr important de cazuri, coexistența temporală. Îndrăgostitul care își spune *În timp ce eu eram atât de fericit, gândindu-mă la fidelitatea iubitei mele, ea mă înșela* se înșală: dacă fiecare stare pe care o trăim este absolută, această fericire nu a fost contemporană cu trădarea; descoperirea acestei trădări este o stare suplimentară, incapabilă să modifice stările „anterioare”, dar nu și amintirea lor. Nefericirea de azi nu e mai reală decât fericirea trecută. Caut un exemplu mai concret. La începutul lui august 1824, căpitanul Isidoro Suárez, în fruntea unui escadron de husari peruvieni, a fost factorul hotărâtor în biruința de la Junín; la începutul lui august 1824, De Quincey a publicat o diatribă împotriva scrierii *Wilhelm Meisters Lehrjahre;* asemenea fapte nu au fost contemporane (acuma sunt), fiindcă cei doi oameni au murit, unul în orașul Montevideo, celălalt la Edinburgh, fără să știe nimic unul despre altul… Fiecare moment este autonom. Nici răzbunarea, nici iertarea, nici închisorile,

nici măcar uitarea nu pot modifica invulnerabilul trecut. Nu mai puțin zadarnice mi se par speranța și teama, care întotdeauna se referă la fapte viitoare; altfel spus, la fapte ce nu ni se vor întâmpla nouă, care suntem minuțiosul prezent. Mi se spune că prezentul, acel *specious present* al psihologilor, durează între câteva secunde și o minusculă fracțiune de secundă; atâta durează istoria universului. Mai bine zis, nu există această istorie, așa cum nu există viața unui om, nici măcar una a nopților lui; fiecare moment pe care îl trăim există, dar nu și imaginarul lor ansamblu. Universul, suma tuturor faptelor, este colecția nu mai puțin ideală a tuturor cailor pe care i-a visat Shakespeare – unul, mulți, niciunul? - între 1592 și 1594. Adaug: dacă timpul este un proces mintal, cum pot oare să-l împărtășească mii de oameni, sau chiar numai doi oameni diferiți?

Argumentul expus în paragrafele anterioare, întrerupt și parcă stânjenit de exemple, ar putea să pară încâlcit. Caut o metodă mai directă. Să luăm o viață în cursul căreia se petrec o mulțime de repetiții: viața mea, de exemplu. Nu trec niciodată pe la Recoleta fără să-mi aduc aminte că acolo au fost îngropați tata, bunicii și străbunicii, și tot acolo voi fi îngropat și eu; pe urmă, îmi aduc aminte că mi-am amintit acest lucru de nenumărate ori până atunci; nu pot să merg prin mahalale în puterea nopții fără să mă gândesc că noaptea ne place fiindcă suprimă detaliile de prisos, cum ar fi amintirea; nu pot să deplâng pierderea unei iubiri sau a unei prietenii fără să mă gândesc că nu poți pierde decât ceea ce nu ai avut; ori de câte ori trec pe la o răscruce din cartierul Sud, mă gândesc la tine, Elena; ori de câte ori vântul îmi aduce mireasmă de eucalipt, mă gândesc la Adrogué, la copilăria mea; ori de câte ori mă gândesc la fragmentul 91 din Heraclit: *Nu te vei scălda de două ori în același râu,* îi admir îndemânarea dialectică, căci ușurința cu care acceptăm primul înțeles („Râul este altul”) ni-l impune clandestin pe cel de-al doilea („Sunt

altul") și ne acordă iluzia că l-am inventat noi; ori de câte ori aud vreun germanofil ponegrind *idișul,* mă gândesc că *idișul* este, înainte de toate, un dialect german, foarte puțin mânjit de Limba Sfântului Duh. Aceste tautologii (precum și altele, pe care le trec sub tăcere), sunt întreaga mea viață. Firește, se repetă fără reguli fixe; există deosebiri de emfază, de temperatură, de lumină, de stare fiziologică generală. Bănuiesc, totuși, că numărul de variațiuni circumstanțiale nu este infinit; putem să presupunem în mintea unui individ (sau a doi indivizi care nu știu nimic unul despre altul, dar cunosc experiența aceluiași proces) două momente egale. După ce am postulat această egalitate, ne putem întreba: aceste momente identice nu sunt oare unul și același? Nu este de ajuns un *singur termen repetat* pentru a strica și a încurca seria timpului? Admiratorii fervenți ai lui Shakespeare care trăiesc intens un vers al său nu sunt pur și simplu Shakespeare?

Nu cunosc încă etica sistemului pe care l-am schițat. Nu știu dacă există sau nu. Paragraful al cincilea din capitolul patru al tratatului *Sanhedrin* de la Mishnah declară că, pentru judecata lui Dumnezeu, cel care ucide un singur om distruge lumea; dacă nu există pluralitate, cel care i-ar anihila pe toți oamenii n-ar fi mai vinovat decât primitivul și singuraticul Cain, ceea ce este întru totul conform acestei doctrine, și nici n-ar fi mai universal în destrucția lui, ceea ce poate fi magic. Eu cred că așa stau lucrurile. Zgomotoasele catastrofe generale - incendii, războaie, epidemii - sunt o singură durere, iluzoriu multiplicată în multe oglinzi. Așa consideră Bernard Shaw *(Guide to Socialism,* 86): „Ceea ce tu poți să suferi este tot ce se poate suferi pe pământ. Dacă mori de inaniție, vei suferi toată inanița care a existat sau care va exista. Dacă zece mii de persoane mor o dată cu tine, participarea lor la destinul tău nu va face să-ți fie de zece ori mai multă foame, nici nu va înmulți cu zece mii timpul în care vei

agoniza. Nu te lăsa copleșit de îngrozitoarea sumă de suferințe omenești; o asemenea sumă nu există. Nici sărăcia, nici durerea nu sunt acumulabile”. Cf. și *The Problem of Pain,* VII, de C. S. Lewis.

Lucrețiu *(De rerum natura,* I, 830) îi atribuie lui Anaxagoras doctrina potrivit căreia aurul este alcătuit din particule de aur; focul, din scântei, osul, din oscioare imperceptibile; Josiah Royce, pesemne influențat de Sfântul Augustin, socotește că timpul este făcut din timp și că „orice prezent în care se întâmplă ceva este de asemenea o succesiune” *(The World and the Individual,* II. 139). Această propoziție este compatibilă cu titlul acestei lucrări.

II

Orice limbaj este de natură succesivă; nu este potrivit pentru a judeca veșnicia, atemporalul. Cei care au urmărit fără prea multă plăcere argumentația anterioară ar prefera probabil această pagină din 1928. Am pomenit-o mai înainte; este vorba despre povestirea intitulată *A se simți în moarte:*

„Vreau să consemnez aici o experiență pe care am avut-o acum câteva nopți: un fapt neînsemnat, prea evanescent și extatic ca să-l numim aventură; prea nechibzuit și sentimental ca să-l numim gând. Este vorba despre o scenă și despre cuvântul care o exprimă: cuvântul spus de mine mai înainte, dar netrăit până atunci cu o participare totală. O voi relata în continuare, cu particularitățile de timp și loc în care s-a petrecut.

Mi-o amintesc astfel. În după-amiaza care a precedat acea seară am fost la Barracas: localitate pe unde nu mă abăteam prea des și a cărei depărtare de locurile pe care le-am străbătut mai târziu a conferit o savoare ciudată acelei zile. Seara nu aveam nimic deosebit de făcut; cum era senin, după masă am ieșit să mă plimb și să mă las în

voia gândurilor. N-am vrut să stabilesc un traseu precis pentru această plimbare; am încercat să păstrez o latitudine maximă de probabilități, pentru a nu îngusta expectativa cu previziunea obligatorie a uneia singure dintre ele. Am parcurs, în măsura foarte relativă a posibilului, ceea ce se cheamă un drum croit la întâmplare; am acceptat, fără nicio altă prejudecată conștientă în afară de aceea de a evita bulevardele sau arterele largi, cele mai obscure invitații ale întâmplării. Cu toate acestea, un soi de gravitație familiară mi-a îndreptat pașii spre niște cartiere depărtate, de al căror nume vreau întotdeauna să-mi aduc aminte și care-mi trezesc în suflet o undă de recunoștință. Nu vreau să pomenesc aici cartierul meu, cu ambianța concretă a copilăriei, ci împrejurimile lui, încă misterioase: hotare pe care le-am stăpânit în întregime în cuvinte și mai puțin în realitate, loc familiar și mitologic în același timp. Aș putea spune că pentru mine constituie reversul cunoscutului, dosul lui, aceste străzi penultime, aproape la fel de ignorate cu adevărat precum fundația îngropată a casei noastre ori scheletul ei nevăzut. M-am pomenit la un colț de stradă. Am tras în piept aerul rece al nopții, în zăbava senină a gândurilor. Viziunea, deloc complicată, fără îndoială, părea simplificată de oboseala mea. Caracterul ei extrem de tipic o făcea să pară ireală. Era o stradă cu case scunde și, cu toate că prima impresie pe care ți-o lăsa era de sărăcie, cea de a doua era cu siguranță de fericire. Era un lucru dintre cele mai sărace și mai frumoase. Nicio casă nu se arăta însuflețită spre stradă, smochinul își întindea umbra peste colțul acela; poarta - mai înaltă decât liniile prelungite ale pereților - părea lucrată din aceeași substanță infinită a nopții. Poteca era bătătorită pe mijlocul uliței povârnite, ulița era din lut elementar, lutul Americii necucerite încă. În spate, fundătura cu aspect de pampă se prăvălea spre Maldonado. Pe pământul nesigur și haotic, un zid roșcat de chirpici părea că nu primește lumina de la lună, ci

răspândește o lumină izvorâtă din interior. Nu există alt chip cu care să poată fi numită duioșia decât acel zid roșcat.

Am rămas înmărmurit privind acea simplitate. Am reflectat, cu siguranță cu glas tare: Același lucru s-a petrecut cu treizeci de ani în urmă… Am presupus această dată: epocă recentă în alte țări, dar depărtată în această schimbătoare parte a lumii. Parcă s-a auzit trilul unei păsări, și am simțit cum se naște pentru ea în sufletul meu o duioșie de mărimea unei păsări; dar cel mai sigur lucru este că în această vertiginoasă tăcere nu exista alt zgomot decât acela la fel de atemporal al greierilor. Gândul care mi-a venit îndată: *Sunt în o mie opt sute și ceva* a încetat să fie câteva cuvinte vagi și a căpătat profunzimea realității. M-am simțit mort, m-am simțit un receptacul abstract al lumii; nedefinită teamă pătrunsă de știință, care este cea mai bună claritate a metafizicii. N-am crezut, nicidecum, că m-am întors înapoi pe prezumtivele ape ale Timpului; mai curând am bănuit că sunt în posesia înțelesului reticent sau absent al unui cuvânt de neconceput: *veșnicia.* Abia după aceea am izbutit să definesc această închipuire.

Acum o transcriu astfel: Această pură reprezentare a unor fapte omogene - noapte senină, atmosferă limpede, iz provincial de caprifoi, lut primordial - nu este pur și simplu identică celei care a existat în colțul acesta de lume în urmă cu atâția amar de ani; este, fără a putea fi redusă la asemănări și repetiții, aceeași. Timpul, dacă putem să intuim această identitate, este o amăgire: nediferențierea și inseparabilitatea unui moment de aparentul său ieri. Precum și a altuia de aparentul său astăzi sunt de ajuns pentru a-l dezintegra.

Este evident că numărul unor asemenea momente omenești nu este infinit. Cele elementare - cum sunt suferințele și plăcerile fizice, apropierea visului, audiția unei singure melodii, momentele de mare intensitate ori de

mare indiferență - sunt și mai impersonale. Desprind cu anticipație următoarea concluzie: viața este prea săracă pentru a nu fi și nemuritoare. Dar nici măcar nu avem siguranța sărăciei noastre, dat fiind că timpul, ușor de respins în plan senzorial, nu este la fel de ușor de respins și în plan intelectual, iar noțiunea de succesiune pare inseparabilă de esența lui. Prin urmare, ideea pe care am întrezărit-o nu poate fi socotită altceva decât o simplă anecdotă emoțională, iar din momentul adevărat de extaz și din insinuarea posibilă a veșniciei cu care această noapte n-a fost deloc zgârcită cu mine nu poate să rămână altceva decât mărturisita indecizie a acestor pagini".

B

Dintre multele doctrine pe care le înregistrează istoria filosofiei, poate că idealismul este cea mai veche și cea mai răspândită. Observația este a lui Carlyle *(Novalis,* 1829); filosofilor pe care-i invocă li s-ar putea adăuga, fără speranța de a epuiza lista lor, care este infinită, platonicienii, pentru care singurul lucru real sunt prototipurile (Norris, Judas Abrabanel, Gemistus, Plotin), teologii, pentru care este contingent tot ce nu este divinitatea (Malebranche, Johannes Eckhart), moniștii, care fac din univers un inutil adjectiv al Absolutului (Bradley, Hegel, Parmenide)... Idealismul este la fel de vechi ca și neliniștea metafizică: apologistul său cel mai pătrunzător, George Berkeley, a trăit în veacul al XVIII-lea; în pofida afirmațiilor lui Schopenhauer (*Welt als Wille und Vorstellung,* II, I), meritul său nu constă în intuirea acestei doctrine, ci în argumentele pe care le-a născocit pentru a o susține. Berkeley a folosit aceste argumente împotriva noțiunii de materie; Hume le-a aplicat la conștiință; intenția mea este să le aplic timpului. Mai întâi voi recapitula pe scurt diferitele etape ale acestei dialectici.

Berkeley a negat materia. Aceasta nu înseamnă, să ne

înțelegem, că a negat culorile, mirosurile, gusturile, sunetele și senzațiile tactile; a negat numai faptul că, pe lângă aceste percepții, care alcătuiesc lumea exterioară, ar exista ceva invizibil, intangibil, numit materie. A negat faptul că ar exista dureri pe care nu le simte nimeni, culori pe care nu le vede nimeni, forme pe care nu le atinge nimeni. A socotit că a adăuga o materie la percepții înseamnă a adăuga lumii o lume superfluă pe care mintea noastră nu o poate concepe. A crezut în lumea aparențelor urzită de simțuri, dar a înțeles că lumea materială (să spunem, a lui Toland) este o duplicare iluzorie. A făcut următoarea observație (*Principles of Human Knowledge,* 3): „Toți vor admite că nici gândurile noastre, nici pasiunile noastre, nici ideile formate de închipuirea noastră nu există decât în mintea noastră. Nu mai puțin limpede pentru mine este faptul că diversele senzații sau idei imprimate în simțuri, oricum s-ar combina *(id est,* oricare ar fi obiectul pe care îl formează), nu pot să existe decât într-o minte care le percepe… Afirm că această masă există; altfel spus, o văd și o ating. Dacă, după ce ies din această încăpere, afirm același lucru, nu vreau decât să spun că, dacă aș fi acolo, aș percepe-o, sau că un alt spirit o poate percepe… A vorbi despre existența absolută a lucrurilor neînsuflețite, fără legătură cu faptul dacă sunt sau nu percepute, este pentru mine o nesăbuință. *Esse es percipi;* nu este posibil să existe în afara minților care le percep”. În paragraful 23 a adăugat, prevenind eventuale obiecții: „Dar, se va spune, nimic nu este mai ușor decât să ne închipuim copaci într-un parc sau cărți într-o bibliotecă, și nimeni în preajmă care să aibă percepția lor. Într-adevăr, nimic nu este mai ușor. Dar, vă întreb: ce altceva ați făcut decât să formați în minte câteva idei pe care le numiți *cărți* sau *copaci* și să omiteți în același timp ideea despre cineva care percepe aceste obiecte? Voi, între timp, nu le concepeați? Nu neg faptul că mintea ar fi capabilă să-și imagineze idei; neg doar faptul că ideile ar putea exista

în afara minții". Mai înainte, în paragraful 6, declarase: „Există adevăruri atât de limpezi, încât pentru a le vedea este de ajuns să deschidem ochii. Bunăoară, importantul adevăr potrivit căruia toate corurile din cer și adăugirile lor de pe pământ - toate corpurile care alcătuiesc enormul edificiu al universului - nu există în afara unei minți omenești; nu au altă realitate decât faptul că sunt percepute; nu există când nu le gândim sau există numai în mintea unui Spirit Etern" (Dumnezeul lui Berkeley este un spectator omniprezent al cărui rost este să dea coerență lumii.)

Doctrina pe care am expus-o până acum a fost interpretată în chip pervers. Herbert Spencer crede că o poate respinge *(Principles of Psychology,* VIII, 6), afirmând că, dacă nu există nimic în afara conștiinței, aceasta trebuie să fie infinită în timp și în spațiu. Primul lucru este adevărat dacă înțelegem că orice timp este timp perceput de cineva, și este fals dacă presupunem că acest timp trebuie, în mod necesar, să cuprindă un număr infinit de veacuri; cel de al doilea este incorect, deoarece Berkeley *(Principles of Human Knowledge*, 116; *Siris,* 266) a negat în repetate rânduri spațiul absolut. Încă și mai indescifrabilă este eroarea de care se face vinovat Schopenhauer *(Welt als Wille und Vorstellung*, II, 1), când susține că pentru idealiști lumea este un fenomen cerebral; Berkeley, totuși, scrisese *(Dialogues Between Hylas and Philonous,* II) următoarele: „Creierul, ca un lucru sensibil, nu poate exista decât în mintea noastră. Aș vrea să știu dacă socotești bine chibzuită presupunerea că o idee sau un lucru în mintea noastră le face posibile pe toate celelalte. Dacă răspunzi afirmativ, cum îți explici originea acestei idei primare sau creier?" Creierul, într-adevăr, nu este mai puțin o parte a lumii exterioare decât constelația Centaurul.

Berkeley a negat faptul că ar exista un obiect dincolo de impresiile simțurilor; David Hume, că ar exista un subiect

dincolo de percepția schimbărilor. Cel dintâi a negat materia, acesta din urmă a negat spiritul; cel dintâi nu voise să adăugăm la succesiunea impresiilor noțiunea metafizică de materie, acesta din urmă nu a vrut să adăugăm la succesiunea de stări mintale noțiunea metafizică a unui eu. Atât de logică este dezvoltarea argumentelor lui Berkeley, încât el însuși a prevăzut-o, cum notează Alexander Campbell Fraser, ba chiar a încercat să o respingă prin intermediul cartezianului *ergo sum*. „Dacă principiile tale sunt valabile, atunci tu însuți nu ești decât un sistem de idei fluctuante, nesusținute de nicio substanță, deoarece este la fel de absurd să vorbim despre o substanță spirituală ca și despre o substanță materială", apreciază Hylas, anticipându-l pe David Hume, în al treilea și ultimul dintre *Dialogurile* sale. Hume întărește (*Treatise of Human Nature,* I, 4. 6): „Suntem o colecție sau un ansamblu de percepții, care se succed unele după altele cu o iuțeală de neconceput... Mintea este un fel de teatru, în care percepțiile apar, dispar, se întorc și se combină în nenumărate feluri. Metafora nu trebuie să ne amăgească. Percepțiile constituie mintea și nu putem întrezări în ce loc se petrec scenele, nici din ce materiale este alcătuit teatrul".

Dacă admitem argumentul idealist, înțeleg că este posibil - poate chiar inevitabil - să mergem mai departe. Pentru Berkeley, timpul este „succesiunea de idei care curge uniform și la care iau parte toate ființele" *(Principles of Human Knowledge,* 98); pentru Hume, „o succesiune de momente indivizibile" *(Treatise of Human Nature,* I, 2, 3). Totuși, dacă negăm materia și spiritul, care sunt continuități, dacă negăm și spațiul, nu știu cu ce drept vom putea reține această continuitate care este timpul. În afara fiecărei percepții (actuală sau presupusă) nu există materia; în afara fiecărei stări mintale nu există spiritul; nici timpul nu va exista în afara fiecărei clipe prezente. Să alegem un moment de maximă simplitate: bunăoară, acela

al visului lui Chuang Tzu (Herbert Allen Giles: *Chuang Tzu,* 1889). Acesta, în urmă cu vreo douăzeci și cinci de veacuri, a visat că era un fluture și nu știa, când s-a trezit, dacă era un om care visase că este un fluture sau un fluture care visa acum că e un om. Să nu ne oprim la momentul deșteptării, ci să ne oprim la momentul visului; sau la unul din momentele lui: „Am visat că eram un fluture care zbura prin văzduh și nu știa nimic despre Chuang Tzu", spune vechiul text. Nu vom ști niciodată dacă Chuang Tzu a văzut o grădină peste care i se părea că zboară sau un mișcător triunghi galben, care fără îndoială era el, dar ne dăm seama foarte bine de faptul că imaginea a fost subiectivă, deși i-a fost furnizată de memorie. Potrivit concepției paralelismului psihofizic, se consideră că această imagine trebuie să fi corespuns unei anumite schimbări în sistemul nervos al celui care visează: după Berkeley, nu exista în acel moment trupul lui Chuang Tzu, nici negrul dormitor în care visa, decât ca o percepție în mintea divinității. Hume simplifică și mai mult cele întâmplate. Potrivit lui, nu exista în acel moment spiritul lui Chuang Tzu: nu existau decât culorile visului și certitudinea că este un fluture. Exista ca termen momentan al „colecției sau ansamblului de percepții" care a fost, cu câteva veacuri înainte de Hristos, mintea lui Chuang Tzu; existau ca termen n al unei infinite serii temporale, între n-1 și n+1. Nu există altă realitate, pentru idealism, decât aceea a proceselor mintale; a adăuga la fluturele pe care-l percepem un fluture obiectiv i se pare o duplicare zadarnică; a adăuga la procese un eu i se pare nu mai puțin exagerat. Socotește că au existat procese: o visare și o percepere, nu un visător și nici măcar un vis; socotește că a vorbi despre obiecte și despre subiecte înseamnă a cădea în greșeala de a încălca granițele impurei mitologii. Ei bine, dacă fiecare stare psihică este suficientă, dacă a o lega de o împrejurare sau de un eu este un incorect ori inutil adaos, cu ce drept îi impuneau după aceea un loc în timp? Chuang Tzu a visat

că era un fluture și în timpul acelui vis nu era Chuang Tzu, era un fluture. După ce abolim spațiul și eul, cum să legăm aceste clipe cu acelea ale deșteptării și cu epoca feudală în care se petrece povestea chinezească? Aceasta nu vrea să spună că nu vom ști niciodată, nici măcar cu aproximație, data acelui vis; vrea și spună doar că fixarea cronologică a unei întâmplări, a oricărei întâmplări din lumea aceasta, este străină de ea și exterioară ei. În China, visul lui Chuang Tzu este proverbial; să ne închipuim că unul dintre aproape nenumărații cititori ai povestirii visează că este un fluture și apoi visează că este Chuang Tzu. Să ne închipuim că, printr-un hazard care nu este imposibil, acest vis repetă întocmai visul pe care l-a avut maestrul. Dacă postulăm această identitate, atunci ne putem întreba: clipele acestea care coincid nu sunt una și aceeași clipă? Nu este de ajuns *un singur termen repetat* pentru a strica și a încurca istoria lumii, pentru a demasca faptul că nu există o asemenea istorie?

A nega timpul implică două negații: a nega succesiunea termenilor unei serii și a nega sincronismul termenilor care aparțin de două serii. Într-adevăr, dacă fiecare termen este absolut, relațiile lui se reduc la conștiința că aceste relații există. O stare precedă altă stare, dacă se știe anterioară; o stare a lui G este contemporană cu o stare a lui H, dacă se știe contemporană. Contrar celor susținute de Schopenhauer[89] în tabelul său de adevăruri fundamentale *(Welt als Wille und Vorstellung,* II, 4), fiecare fracțiune de timp nu umple simultan întregul spațiu, iar timpul nu este omniprezent. (Desigur că, în acest stadiu al argumentării, nu mai există spațiu.)

Meinong, în teoria sa despre înțelegere, admite obiectele imaginare: a patra dimensiune, bunăoară, sau statuia sensibilă a lui Condillac, sau animalul ipotetic al lui

[89] Mai înainte, de către Newton, care a afirmat: „Fiecare particulă a spațiului este veșnică, fiecare indivizibil moment al duratei este în toate părțile” (*Principia*. III. 42).

Lotze, sau rădăcina pătrată a lui -1. Dacă raţiunile pe care le-am indicat sunt valabile, acestui univers nebulos îi aparţin, de asemenea, materia, eul, lumea exterioară, istoria universală, vieţile noastre.

De altminteri, expresia *negarea timpului* este ambiguă. Poate însemna veşnicia lui Platon sau a lui Boetius şi la fel de bine dilemele lui Sextus Empiricus. Acesta (*Adversas mthematicos*, XI, 197) neagă trecutul, care a fost deja, şi viitorul, care nu este încă, şi deduce faptul că prezentul este divizibil sau indivizibil. Nu este indivizibil, fiindcă în acest caz n-ar avea început care să-l lege de trecut, nici sfârşit care să-l lege de viitor, nici măcar mijloc, fiindcă nu are mijloc ceva care este lipsit de început şi sfârşit; dar nu este nici divizibil, fiindcă în acest caz ar consta dintr-o parte care a fost şi altă parte care nu este. *Ergo* nu există, dar, cum nu există nici trecutul şi viitorul, timpul nu există. F. H. Bradley redescoperă şi depăşeşte această uimire. Observă *(Appearance and Reality*, IV) că, dacă „acum" este divizibil în alte asemenea „acum", nu este mai puţin complicat decât timpul, iar dacă este indivizibil, timpul este o simplă relaţie între lucruri atemporale. Asemenea raţionamente, cum se vede, neagă părţile, pentru ca apoi să nege întregul; eu resping întregul pentru a preamări fiecare dintre părţile lui. Cu ajutorul dialecticii lui Berkeley şi Hume, am ajuns la opinia lui Schopenhauer: „Forma în care apare voinţa este numai prezentul, nu trecutul, nici viitorul: prezentul este forma oricărei vieţi, este o posesie pe care nicio vrăjmăşie nu i-l poate smulge... timpul este asemenea unui cerc care se învârteşte necontenit: arcul care coboară este trecutul, cel care urcă este viitorul; sus, există un punct indivizibil care atinge tangenta şi este clipa de acum. Nemişcat precum tangenta, acest punct fără suprafaţă marchează contactul obiectului, a cărui formă este timpul, cu subiectul, care este lipsit de formă, fiindcă nu aparţine sferei cunoscutului, ci este condiţia prealabilă a cunoaşterii" *(Welt als Wille und Vorstellung,* I, 54). Un

tratat budist din veacul al V-lea, *Visuddhimagga (Drumul purității),* ilustrează aceeași doctrină în același chip: „La drept vorbind, viața unei ființe nu durează mai mult decât o idee. Așa cum roata unei căruțe, când se învârtește, atinge pământul într-un singur punct, tot astfel viața durează cât durează o singură idee" (Radhakrishman: *Indian Philosophy,* I. 373), Alte texte budiste spun că lumea se anihilează și renaște de șase mii cinci sute de milioane de ori pe zi și că orice om este o iluzie, vertiginos alcătuită dintr-o serie de oameni momentani și singuri. „Omul unui moment trecut - ne avertizează *Drumul purității* - a trăit, dar nu trăiește, nici nu va trăi; omul unui moment viitor va trăi, dar nu a trăit, nici nu trăiește; omul unui moment prezent trăiește, dar nu a trăit, nici nu va trăi" *(opera citată*, I, 407), o opinie pe care o putem compara cu următoarea apreciere a lui Plutarh *(De E apud Delphos,* 18): „Omul de ieri a murit în cel de azi, cel de azi moare în cel de mâine".

And yet, and yet… A nega succesiunea temporală, a nega eul, a nega universul astronomic, sunt disperări aparente și mângâieri tainice. Destinul nostru (spre deosebire de infernul lui Swedenborg și de infernul mitologiei tibetane) nu este înspăimântător pentru că este ireal; este înspăimântător pentru că este ireversibil și de fier. Timpul este substanța din care sunt făcut. Timpul este un râu care mă poartă pe apele lui învolburate, dar eu sunt nul; este un tigru care mă sfâșie, dar eu sunt tigrul; este un foc care mă mistuie, dar eu sunt focul. Lumea este, din nefericire, reală; eu, din nefericire, sunt Borges.

Freund, es ist auch genug. Im Fall du mehr willst lesen,
So geh und werde seihst die Schrift unde selbst das Wesen.

(Angelus Silesius: *Cherubinischer Wandersmann,* VI.

263, 1675).

Trad. A. I

DESPRE CLASICI

Puține discipline vor fi existând al căror interes să-l depășească pe acela al etimologiei; faptul se datorează imprevizibilelor transformări pe care le cunoaște sensul primitiv al cuvintelor, de-a lungul vremii. Date fiind aceste transformări, care se învecinează, adesea, cu paradoxalul, defel sau prea puțin ne va sluji, în lămurirea vreunui concept, originea unui cuvânt. A ști că vorba *calcul*, în latină, însemna „pietricică", și că pitagoreicii au folosit-o înainte ca numerele să fi fost inventate, nu ne face să stăpânim tainele algebrei; a ști că *hipocritul* era actor, iar *persona*, mască, nu reprezintă un instrument prea valoros pentru studiul eticii. Tot astfel, pentru a fixa ceea ce astăzi înțelegem prin „clasic", e inutil să știm că acest adjectiv provine din latinescul *classis* - „flotă"- care apoi va dobândi sensul de „ordin" sau de „clasă". (Să ne amintim, în trecere, evoluția analoagă *ship* - *shape.*)

Ce este, pentru noi, o carte clasică? Am la îndemână definițiile lui Eliot, pe ale lui Arnold și Sainte-Beuve, fără îndoială înțelepte și clare, și m-aș fi bucurat să pot fi de acord cu acești iluștri autori, însă n-am să-i consult de astă dată. Am trecut de șaizeci de ani; la vârsta mea, coincidențele sau noutățile contează mai puțin decât ceea ce socotești a fi adevărat. Mă voi limita, așadar, să-mi aștern propriile gânduri.

Întâiul meu imbold a fost o *Istorie a literaturii chineze* (1901) de Herbert Allen Giles. În cel de-al doilea capitol al ei, am citit că unul dintre cele cinci texte canonice pe care le-a editat Confucius este *Cartea Schimbărilor* sau *I King,* alcătuită din șaizeci și patru de hexagrame, ce epuizează posibilele combinații de câte șase rânduri, întrerupte ori

întregi. Una din scheme, de pildă, constă din două rânduri întregi, dintr-unul întrerupt și apoi din trei întregi, dispuse vertical. Un împărat preistoric ar fi deslușit-o pe carapacea uneia din țestoasele sacre. Leibniz a socotit că vede în hexagrame un sistem binar de numărare: alții au văzut o filosofie enigmatică; alții, ca Wilhelm, un instrument pentru descifrarea viitorului, întrucât cele șaizeci și patru de figuri ar corespunde celor șaizeci și patru de faze ale oricărui act sau proces: alții, vocabularul unui anume trib; alții, un calendar. Îmi amintesc de *Xul-Solar*, unde acest text este reconstituit din bețișoare sau chibrituri. Străinilor, această Carte riscă să le pară o simplă *chinoiserie*: dar generații milenare de oameni foarte culți au citit-o și recitit-o cu devoțiune, și o vor citi și mai departe. Confucius le-a declarat discipolilor săi că, dacă destinul i-ar acorda încă un veac de viață, jumătate și-ar închina-o studiului Cărții și aceluia al comentariilor ei, numite *aripi.*

În mod deliberat am ales un exemplu extrem, o lectură care solicită un act de credință. Ajung, acum, la teza mea. Clasică este acea carte pe care o națiune sau un grup de națiuni sau îndelungata vreme au hotărât s-o citească, de parcă în paginile ei totul ar fi deliberat, fatal, profund precum cosmosul însuși, și care poate să stârnească interpretări fără de număr. În mod cu totul previzibil, opțiunile variază. Pentru germani și austrieci, *Faust* constituie o operă genială; pentru alții, în schimb, una dintre cele mai ilustre forme ale plictiselii, întocmai ca al doilea *Paradis* al lui Milton sau ca opera lui Rabelais. Cărți ca aceea a lui Iov, *Divina Commedia*, *Macbeth* (și, pentru mine, unele *saga* de pe meleagurile dinspre Nord) făgăduiesc o lungă nemurire, dar despre viitor nu putem ști nimic, afară doar de faptul că se va deosebi, neîndoielnic, de prezent. Iar o preferință poate prea bine să fie o superstiție.

Nu am vocație de iconoclast. Prin anii ’30, credeam, sub

influența lui Macedonio Fernández, că frumusețea este privilegiul câtorva autori; acuma știu că ea este un lucru obișnuit și ne pândește în întâmplătoarele pagini ale mediocrului sau într-un dialog desfășurat pe stradă. Astfel necunoașterea mea în privința literelor malayeziene ori maghiare este totală, dar am convingerea că aș găsi înlăuntrul lor - presupunând că timpul mi-ar hărăzi prilejul de a le studia - hrana întreagă de care spiritul are nevoie. În afara barierelor lingvistice, mai intervin acelea politice sau geografice. În Scoția, Burns e un clasic; la sud de Tweed, el stârnește mai puțin interes decât Dunbar sau Stevenson. Gloria unui poet depinde, la urma urmelor, de interesul sau indiferența generațiilor de anonimi care o pun la încercare, în solitudinea bibliotecilor.

Emoțiile pe care literatura le suscită pot fi, într-adevăr, eterne, dar mijloacele folosite vor trebui să varieze în mod constant, fie și într-o măsură infimă, pentru a nu-și pierde propriile virtuți. Căci ele încep să se uzeze pe măsură ce lectorul le recunoaște… De aici, primejdia de a afirma că există opere clasice, și că ele vor fi clasice întotdeauna.

Fiecare se îndoiește de arta sa și de propriile-i mijloace. Eu, care m-am resemnat să pun la îndoială nesfârșita dăinuire a lui Voltaire sau a lui Shakespeare, cred (în această seară de la sfârșitul anului 1965) în aceea a lui Schopenhauer și în aceea a lui Berkeley.

Nu este clasică (repet) o carte înzestrată, în mod necesar, cu anumite merite; clasică este, însă, cartea pe care generații de oameni, mânați de rațiuni diferite, o citesc cu o anticipată fervoare și cu o misterioasă cuviință.

Trad. C. H.

EPILOG

Două tendințe am descoperit - pe când îmi corectam aceste șpalturi - în *miscellanea* alcătuire a tomului pe care îl închei aici.

Prima este tendința de a judeca ideile religioase și filosofice prin valoarea lor estetică și prin ceea ce, înlăuntrul lor, e singular și e miraculos. Acesta ar fi, poate, indiciul unui scepticism esențial. Cealaltă e tendința de a presupune (sau a descoperi) că numărul fabulelor sau al metaforelor de care e capabilă închipuirea omenească se dovedește limitat, dar că aceste numărate invenții pot însemna totul pentru toți, precum Faptele Apostolilor.

Vreau, totodată, să profit de această foaie pentru a corecta o eroare. *Într-unul din eseuri, i-am atribuit lui Bacon girului că Dumnezeu a compus două cărți: lumea și Sfânta Scriptura. Bacon doar s-a limitat la a repeta un loc comun scolastic; în* Breviloquium *al lui Buenaventura - operă din secolul al XIII-lea - stă scris:* creatura mundi est quasi quidam liber in quo legitur Trinitas. *A se vedea Etienne Gilson:* La philosophie au moyen âge, *pp. 442, 464.*

J. L B.

Buenos Aires, 25 iunie 1952

Trad. C H.

NOUĂ ESEURI DANTEȘTI (1982)

Traducere de
TUDORA ȘANDRU MEHEDINȚI

Prezentare

Pomenit adesea în eseuri și evocat în poezii și ficțiuni, Dante este un autor care a avut o însemnătate decisivă în opera lui Borges.

Întâmplarea a făcut, totuși, ca această întâlnire pe care o simțim astăzi atât de necesară să aibă loc târziu, „incredibil de târziu", cum avea să remarce însuși Borges într-un eseu intitulat Prima mea întâlnire cu Dante *(în* „Quademi italiani di Buenos Aires", *vol. 1, anno, I-II, pp. 91-94). Prima lui lectură a* Divinei Comedii *datează abia din deceniul al patrulea. Unii biografi presupun că unele lecturi fragmentare sunt anterioare, dar faptul acesta are mai puțină importanță decât caracterul de necesitate al întâlnirii și intensitatea ecourilor dantești în opera lui Borges. Anii '40 sunt ani de studiu și asimilare a poemului dantesc, cu reverberații în creația proprie, ca bunăoară în* Poemul presupunerilor, *din 1943, care cuprinde o referire precisă la episodul cu Buonconte da Montefeltro și preluarea întocmai a unui vers dantesc:* fuggendo a piede e'nsanguinando il piano, *devenit* huyendo a pie y ensangrentando el llano. *Cinci ani mai târziu, într-o serie de articole despre Dante scrise pentru ziarul „La Nación" și pentru revista „Sud", reelaborate parțial în studiul introductiv la traducerea* Divinei Comedii *publicată la Buenos Aires, Borges dovedește o cunoaștere completă, nu numai a textului original, ci și a celor mai importante comentarii, aparținând unor critici ca Macaulay, Ruskin, E.G. Paradi, Ferretti, Vitali, Grabher, Croce, Tommaseo, H. Friederich, C. Steiner, Longfellow, Andrew Lang, T.S. Eliot, F. Torraca, T. Casini, Bianchi, De Sanctis, D'Ovidio, R.L. Stevenson, L. Pietrobono, Ozanam, Momigliano, și recomandă apoi edițiile comentate de Scartazzini-Vandelli*

și Francesco Torraca.

Momentul în care prezența lui Dante este cea mai profundă, vie și efectivă este anul 1949, când publică volumul Aleph, *în care două povestiri:* „Scriptura zeului” *și* „Aleph”, *constituie reelaborări dantești în cheie borgesiană.*

Studiile acestea sunt strânse în volum, împreună cu altele, abia în 1982, cu titlul Nueve ensayos dantescos (Nouă studii dantești).

Pentru Borges, Dante este mai mult decât un autor, este o întreagă literatură. Afirmația fusese făcută mai demult cu referire, nu numai la „marele florentin”, ci la mulți alți scriitori importanți: Cervantes, Whitman, Valéry. „Aproape infinita literatură este cuprinsă într-un om. Iar omul acela a fost Carlyle, a fost Whitman, a fost De Quincey”, citim în Alte investigări, *iar despre Quevedo se spune, în același volum, că este „mai curând o vastă și complexă literatură decât un simplu om”. Despre Dante afirmă acum, răspicat, în prolog, că este o „stampă de cuprindere universală”, și adaugă: „Ziua se apropie de sfârșit, lumina se istovește și, pe măsură ce ne adâncim în planșă, înțelegem că nu există lucru pe pământ care să nu fie reprezentat acolo. Ceea ce a fost, ceea ce este și ceea ce va fi, istoria trecutului și a viitorului, tot ce am avut și tot ce voi avea, toate acestea ne așteaptă undeva în labirintul acela liniștit”.*

Borges își va găsi deseori refugiu în „labirintul liniștit” al Divinei Comedii, *trăiește în acest spațiu, se identifică și vibrează în consonanță cu Dante. Iată de ce sporește în cazul exegezelor dantești acea valoare de indirectă mărturisire de credință, prezentă mai mult sau mai puțin în toate paginile sale de critică: iată de ce se cristalizează în formele cele mai bine conturate și mai subtile totodată o serie întreagă de teme și motive borgesiene mai vechi sau mai noi: infernul, ambiguitatea artei, raportul dintre expresia alegorică și expresia directă, relația dintre adevărul logic și adevărul artistic etc.*

Să ne oprim la câteva aspecte „borgesiene" ale exegezei dantești. În primul rând, caracterizarea infernului dantesc drept o scenă în care se petrec fapte care inspiră groaza, dar nu și un loc al groazei: „Cel mai ilustru dintre infernurile literare, îndurerata împărăție a Divinei Comedii, *nu este un loc înfiorător, este un loc în care se întâmplă lucruri înfiorătoare". În poemul dantesc sunt frecvente cazurile de* uncanniness, *de „groaza liniștită și tăcută". Apoi facultatea vizionară cu totul excepțională a poetului, care determină o funcționare extrem de convingătoare a unei logici speciale, a artei ori a visului. Apoi caracterul melancolic al visului dantesc, „îndurerata împărăție" care este* Divina Comedie. *Recurgând la o comparație cu Chesterton, încearcă să precizeze natura acestui vis: „Într-o poezie de Chesterton se vorbește despre* nightmares of delight, *coșmarurile desfătării. Dar în poezia lui Chesterton accentul cade asupra cuvântului* delight, *pe când în terțetul lui Dante, asupra cuvântului* nightmare".

Dintre calitățile tehnice ale artistului vizionar, este subliniată în primul rând precizia: „felurita și inspirata plăsmuire de trăsături precise", remarcată și de comentatorii englezi, de un Macaulay, care prețuiește mai mult exactitatea amănuntului dantesc decât magnificele generalități miltoniene, sau Ruskin, care condamna negura lui Milton și admira severa topografie a infernului dantesc. Nu mai puțin, Dante este și un extrem de fin psiholog, care știe că sugestia posedă o inegalabilă eficiență artistică: „Romanul din vremea noastră - observă Borges - urmărește cu o prolixitate fastuoasă procesele mentale; Dante le face să se întrezărească dintr-o intenție sau dintr-un gest".

O altă chestiune importantă pe care exegeza dantescă îi îngăduie să o rediscute cu exemple convingătoare este ambiguitatea funciară a artei. Un întreg studiu este închinat discuției despre caracterul „deliberat misterios" al episodului cu Ugolino din Pisa, cel care declară că „foamea

a răzbit durerea". A ajuns oare Ugolino să se hrănească din carnea copiilor săi? se întreabă comentatorii. Pe Borges îl interesează în acest caz planul artistic: „Problema istorică dacă Ugolino della Gherardesca a practicat canibalismul în primele zile ale lui februarie 1289 este, evident, insolubilă. Problema estetică sau literară este de o cu totul altă natură. Se cuvine s-o enunțăm astfel: A vrut oare Dante să credem că Ugolino (Ugolino din Infernul *lui, nu cel din istorie) a mâncat trupul fiilor săi? Eu m-am hazardat să răspund: Dante n-a vrut să credem așa ceva, dar a vrut să bănuim". Dacă problema, „istorică" a lui Ugolino este falsă, cea „poetică" este în schimb adevărată și singura importantă, pentru că ne întărește convingerea despre ambiguitatea esențială a artei. Incertitudinea intră în intenția lui Dante. Eficientă în acest plan este posibilitatea îngrozitoarei fapte, pe care nu o putem nici tăgădui, nici susține ca reală, ci doar o putem presupune cu incertitudine. A o întrezări este mai îngrozitor decât a ști cu certitudine dacă a fost sau nu reală. Așa l-a închipuit (l-a „visat") Dante pe Ugolino și așa îl vor visa generații în șir: „această unduitoare imprecizie, această incertitudine este strania materie din care a fost alcătuit". Timpul ambiguu al artei seamănă cu timpul speranței și al uitării.*

Tot problema ambiguității revine în eseul Călăul milostiv, *în care examinează contradicția dintre osândirea Francescăi și nesfârșita milă pe care o simte poetul pentru ea. Dintre cele patru „conjecturi" pe care le analizează, ultima i se pare cea mai „adevărată", și accentul final al eseului nu lasă nicio îndoială asupra preferinței nete a lui Borges, în această fază a deplinei maturități, pentru adevăr: „Dante înțelege și nu iartă: acesta-i paradoxul insolubil. Eu cred că i-a găsit o rezolvare dincolo de logică. A simțit (nu a înțeles) că actele omului sunt necesare și că tot necesară este și eternitatea, întru fericire sau perdiție, pe care acestea i-o conferă". Recunoscând că această*

ipoteză nu lămurește problema, o preferă pentru că acum nu-l mai interesează rigoarea demonstrației logice, ci intuirea adevărului omenesc, adevărul, doar adevărul: „Celelalte conjecturi erau logice; aceasta, care nu-i logică, mi se pare adevărată”.

O interesantă precizare cu privire la înțelesul pe care-l dă intertextualității întâlnim în finalul eseului Dante și vizionarii anglo-saxoni. *Nu sursele directe și indubitabile, cercetate pedant cu meticuloasă erudiție („hidraulic”, cum spunea Pedro Salinas), îl interesează pe Borges, ci captarea plenară în opera dantescă a spiritului ce însuflețește fiecare scriere reprezentativă a omenirii: „Faptul că Dante a cunoscut sau nu - scrie el - viziunile consemnate de Beda este mai puțin important decât acela că le-a inclus în opera sa istorică, apreciindu-le drept vrednice de a fi păstrate. O carte mare precum* Divina Comedie *nu este un capriciu izolat sau aflat în voia hazardului, rod al unui individ; mulți oameni și multe generații au năzuit spre ea. A cerceta care îi sunt precursorii nu înseamnă a cădea în greșeala unei acțiuni meschine cu caracter juridic sau polițienesc; înseamnă a investiga mișcările, oscilațiile, aventurile, semnele și premonițiile spiritului uman”.*

Distincția dintre logic și artistic revine și în finalul eseului Purgatoriu, I, 13, *în care versul „Prea dulce-albastra de safir culoare” este apreciat ca absurd pentru rațiune, însă nu și pentru imaginație.*

În sfârșit, în ultimele două eseuri se accentuează interesul pentru nucleul generativ al poemului și pentru Dante în dubla calitate de om și de artist, situând discuția pe planuri distincte și în același timp imposibil de despărțit. Tot dramatismul întâlnirii cu Beatrice în „visul” literaturii este trăit cu o intensitate care ne îngăduie să presupunem o posibilă doză de mărturisire indirectă a suferințelor similare încercate de poetul care nu o dată și-a reproșat faptul că nu a reușit să atingă fericirea iubirii.

Scena întâlnirii cu Beatrice în Paradis, care constituie (cum au presupus și alți comentatori) nucleul primitiv al Divinei Comedii, *este comentată de astă dată cu observații „de natură psihologică". Dante înțelege, din tulburarea sângelui, că femeia acoperită cu văluri e Beatrice. Caută sprijin la Vergiliu, ca un „copil speriat". Beatrice, neînduplecată, rece, poruncitoare, îl silește să se spovedească în fața îngerilor. După ce rezumă „întristătoarea scenă" a întâlnirii din visul lui Dante, o califică drept „cea mai mare umilință din viața lui". Urmează ipoteza „psihologică" a lui Borges: „A te îndrăgosti înseamnă a-ți crea o religie al cărei zeu e supus greșelii. Faptul că Dante a nutrit pentru Beatrice o adorație plină de pasiune este un adevăr de nedezmințit; că ea și-a râs o dată de el, și altă dată l-a disprețuit, sunt fapte pe care le înregistrează* Vita nuova. *Unii susțin că aceste fapte sunt reflexe ale altora; de-ar fi așa, ne-ar întări și mai mult certitudinea unei iubiri nefericite și de rău augur. Lipsit pe vecie de Beatrice, singur și poate umilit, Dante a plăsmuit scena întâlnirii cu ea, ca să-și domolească tristețea; eu cred că a edificat tripla arhitectură a poemului său pentru a intercala această întâlnire. S-a întâmplat atunci așa cum se întâmplă de obicei în vise; a presărat întâlnirea cu obstacole nefericite. Acesta a fost cazul lui Dante. Respins pentru totdeauna de Beatrice, a visat-o, dar a visat-o nespus de aspră, a visat-o inaccesibilă, a visat-o într-un car tras de un leu care era o pasăre și care-și dovedise esența de șoim și de fiară, când ochii Beatricei îl așteptau. Asemenea fapte pot prefigura un coșmar care prinde contur și se amplifică în cântul următor. /…/ Beatrice a existat pentru Dante în mod absolut. Dante, foarte puțin, poate deloc, pentru Beatrice. Noi toți tindem, din compasiune, din venerație, să dăm uitării această jalnică nepotrivire, de neuitat pentru Dante. Citesc și recitesc nefericirile iluzoriei lor întâlniri și mă gândesc la cei doi amanți pe care Alighieri i-a visat în*

uraganul celei de a doua bolgii, și care sunt simboluri nedeslușite, chiar dacă el n-a înțeles-o ori n-a dorit-o, ale acelei fericiri care nu i-a fost hărăzită. Mă gândesc la Francesco și Paolo, uniți pentru vecie în infernul lor. Cu dragoste cumplită, cu tulburare, cu admirație, cu invidie".

Luând ca punct de sprijin un pasaj din Vita nuova *(„Sper să spun despre ea ceea ce nu s-a spus despre nicio femeie"), Borges își încheie seria eseurilor dantești cu un accent patetic, în* Ultimul surâs al Beatricei, *despre „tragica substanță" ce aparține mai mult lui Dante plăsmuitorul decât lui Dante protagonistul poemului: „Socotesc că Dante a alcătuit cea mai frumoasă carte pe care a dat-o vreodată literatura pentru a insera câteva întâlniri cu Beatrice".*

Andrei Ionescu

PROLOG

Să ne imaginăm, într-o bibliotecă orientală, o planșă zugrăvită cu multe veacuri în urmă. Poate este arabă și ni se spune că în ea sunt întruchipate toate fabulele din *O mie și una de nopți*; poate este chinezească și aflăm că ilustrează un roman cu sute de mii de personaje. În tumultul formelor sale, una - un copac ce seamănă cu un con inversat, niște moschei de culoare roșu aprins profilate pe un zid de fier - ne atrage atenția și de la aceasta trecem la altele. Ziua se apropie de sfârșit, lumina se istovește și, pe măsură ce ne adâncim în planșă, înțelegem că nu există lucru pe pământ care să nu fie reprezentat acolo. Ceea ce a fost, ceea ce este și ceea ce va fi, istoria trecutului și a viitorului, tot ce am avut și tot ce voi avea, toate acestea ne așteaptă undeva în labirintul acela liniștit... Mi-am închipuit o operă magică, o stampă care să fie și un microcosmos; poemul lui Dante este această stampă de cuprindere universală. Cred totuși că, de-am putea să-l citim cu inocență (însă această fericire ne este interzisă), nu am observa în primul rând universalul și cu atât mai puțin sublimul sau grandiosul. Cu mult înainte vom remarca, cred, alte caractere nu atât de copleșitoare, însă mult mai pline de desfătare; mai întâi, poate, cel reliefat de dantologii englezi: felurita și inspirata plăsmuire de trăsături precise. Lui Dante nu-i ajunge să spună că, din îmbrățișarea unui bărbat cu un șarpe, omul se preface în șarpe și șarpele în om; compară această reciprocă metamorfoză cu focul ce mistuie o hârtie, precedat de o margine roșiatică, în care moare albul și care nu este încă negru (*Infernul*, XXV, 64). Nu-i este de-ajuns să spună că, în bezna celei de a șaptea bolgii, osândiții își mijesc ochii

pentru a-l privi; îi compară cu oamenii care se uită unii la alții sub o lună nedeslușită, sau cu bătrânul croitor care pune ață în ac (*Infernul,* XV, 19). Nu-i este de-ajuns să spună că în străfundurile universului apa a înghețat; adaugă deci că pare sticlă, nu apă (*Infernul*, XXXII, 24)… La asemenea comparații s-a gândit Macaulay când a declarat, împotriva lui Cary, că „vaga sublimitate" și „magnificele generalități" ale lui Milton îl mișcau mai puțin decât amănuntele dantești. Ruskin, mai apoi (*Modern Painters*, IV, XIV), a condamnat negura lui Milton și a încuviințat severa topografie cu care Dante și-a izvodit planul infernal. Pentru toți este un lucru arhicunoscut faptul că poeții creează prin hiperbole: pentru Petrarca sau pentru Góngora. Pletele unei femei sunt aur, iar apa este cleștar; acest automat și greoi alfabet de simboluri dezminte rigoarea cuvintelor și pare întemeiat pe indiferența observațiilor imperfecte. Dante își interzice această greșeală; în cartea sa nu există niciun cuvânt nejustificat.

Precizia pe care tocmai am indicat-o nu este un artificiu retoric; este afirmarea probabilității, a plenitudinii cu care a fost imaginat fiecare incident al poemului. Se cuvine să afirmăm același lucru despre trăsăturile de natură psihologică, atât de admirabile și în același timp atât de modeste. Poemul este urzit parcă din astfel de trăsături; voi menționa câteva. Sufletele sortite infernului plâng și-l blestemă pe Dumnezeu; urcându-se în luntrea lui Caron, teama li se preschimbă în dorință și în neliniște de neîndurat (*Infernul*, III, 124). Dante aude de pe buzele lui Vergiliu că acesta nu va ajunge niciodată în cer; imediat îi spune maestru și stăpân, fie pentru a demonstra că această mărturisire nu-i slăbește afecțiunea, fie pentru că, știindu-l pierdut, îl iubește și mai mult (*Infernul,* IV. 39). În negrul uragan al celei de-a doua bolgii, Dante vrea să cunoască izvorul dragostei dintre Paolo și Francesca; aceasta povestește că ei doi se iubeau fără s-o știe, „soli

eravamo e senza alcun sospetto" („singuri eram și fără bănuială". *Infernul*, V, 129), și că dragostea li s-a revelat printr-o lectură întâmplătoare. Vergiliu îi respinge pe trufașii care se încumetă să cuprindă infinita divinitate cu simpla rațiune; pe neașteptate înclină capul și tace, fiindcă unul din acești nefericiți este chiar el *(Purgatoriul,* III, 43). Pe coasta povârnită a Purgatoriului, umbra lui Sordello din Mantua întreabă umbra lui Vergiliu care-i este pământul natal; Vergiliu spune că Mantua; Sordello, atunci, îl întrerupe și-l îmbrățișează (*Purgatoriul*, VI, 58). Romanul din vremea noastră urmărește cu fastuoasă prolixitate procesele mentale; Dante le face să se întrezărească dintr-o intenție sau dintr-un gest.

Paul Claudel a observat că spectacolele ce ne așteaptă după agonie nu vor fi cu adevărat cele nouă bolgii ale Infernului, terasele Purgatoriului sau cerurile concentrice. Dante ar fi fost, neîndoios, de acord cu el; și-a conceput topografia morții ca un artificiu impus de scolastică și de forma poemului său.

Astronomia ptolemeică și teologia creștină descriu universul lui Dante. Pământul este o sferă nemișcată; în centrul emisferei boreale (care este îngăduită oamenilor) se află muntele Sion; la nouăzeci de grade de munte, spre răsărit, un fluviu moare, Gangele; la nouăzeci de grade de munte, spre apus, un fluviu se naște, Ebrul. Emisfera australă este făcută din apă, nu din pământ, și a fost interzisă oamenilor; în centru se află un munte antipod al Sionului, muntele Purgatoriului. Cele două fluvii și cei doi munți echidistanți înscriu în sferă o cruce. Sub muntele Sion, dar cu mult mai lat, se deschide spre centrul Pământului un con inversat, Infernul, împărțit în cercuri descrescătoare, care sunt aidoma treptelor unui amfiteatru. Cercurile sunt nouă la număr și topografia lor e pustiitoare și atroce; primele cinci alcătuiesc Infernul Superior, ultimele patru Infernul Inferior, care este o cetate cu moschei roșii, străjuite de ziduri de apărare din

fier. Înlăuntru se află morminte, fântâni, prăpăstii, mlaștini și nisipuri mișcătoare; în vârful conului stă Lucifer, „viermele care străpunge lumea”. O crăpătură făcută în stânci de apele râului Lethe leagă străfundul Infernului de temelia Purgatoriului. Muntele acesta este o insulă și are o poartă; pe coasta lui se întind terase care simbolizează păcatele mortale; grădina Edenului înflorește pe culme. În jurul Pământului se rotesc nouă sfere concentrice; primele șapte sunt cerurile planetare (cerurile Lunii, ale lui Mercur, Venus, ale Soarelui, ale lui Marte, Jupiter, Saturn); al optulea, cerul stelelor fixe; al nouălea, cerul cristalin, numit și Primul Mobil. Acesta este înconjurat de Empireu, unde Roza celor Drepți se deschide, necuprins, în jurul unui punct, care este Dumnezeu. Previzibil, corurile Rozei sunt nouă… Astfel este, în linii mari, configurația generală a lumii dantești, subordonată, cum a remarcat poate cititorul, prestigiului numărului I, numărului 3 și cercului. Demiurgul, sau Făuritorul cărții *Timaios* menționate de Dante (*Convivio*, III, 5; *Paradisul,* IV, 49), a socotit că mișcarea cea mai desăvârșită este rotația, iar corpul perfect, sfera: această dogmă, pe care demiurgul lui Platon a împărțit-o cu Xenofan și Parmenide, dictează geografia celor trei lumi străbătute de Dante.

Cele nouă ceruri rotitoare și emisfera australă alcătuită din apă, cu un munte în centru, corespund, cum se știe, unei cosmologii învechite; sunt unii care simt că epitetul este aplicabil la fel de bine economiei supranaturale a poemului. Cele nouă cercuri ale Infernului (consideră ei) nu sunt mai puțin lipsite de trăinicie și indefinibile decât cele nouă ceruri ale lui Ptolemeu, iar Purgatoriul este tot atât de ireal ca și muntele unde îl situează Dante. Se cuvine să contrazicem această opinie prin diferite considerații: prima este că Dante nu și-a propus să stabilească adevărata sau verosimila topografie a lumii de dincolo. Astfel a declarat el însuși; în faimoasa epistolă către Cangrande, redactată în latină, a arătat că subiectul

Comediei sale este, literalmente, starea sufletelor moarte și, în chip alegoric, omul în calitate de făptură care, prin meritele sau păcatele sale, se face vrednic de pedepsele sau răsplata divină. Jacopo di Dante, fiul poetului, a dezvoltat această idee. În prologul comentariului său citim că celebra *Comedie* vrea să arate, din unghiuri alegorice, cele trei moduri de a fi ale omenirii, și că în prima parte autorul cercetează viciul, numindu-l Infern; în a doua, trecerea de la viciu la virtute, numind-o Purgatoriu; în a treia, starea oamenilor desăvârșiți, numind-o Paradis, „spre a arăta noblețea virtuților și fericirea lor, amândouă trebuincioase omului ca să discearnă binele suprem". Astfel au înțeles-o alți comentatori de odinioară, bunăoară Jacopo della Lana, care lămurește: „Întrucât poetul consideră că viața omenească poate fi de trei feluri, și anume viața păcătoșilor, viața penitenților și viața celor buni, și-a împărțit cartea în trei părți, Infernul, Purgatoriul și Paradisul".

Altă mărturie grăitoare este cea a lui Francesco da Buti, care a consemnat *Comedia* la sfârșitul secolului al XIV-lea. Își însușește cuvintele epistolei: „Subiectul acestui poem este, literalmente, starea sufletelor desprinse de trup și, din punct de vedere moral, răsplata sau chinurile de care omul are parte prin propria-i voință".

Hugo, în *Ce que dit la bouche d'ombre*, scrie că spectrul care în Infern capătă pentru Cain chipul lui Abel este același cu cel recunoscut de Nero ca fiind al Agripinei.

Mult mai gravă decât acuzația de cădere în desuetudine este acuzația de cruzime. Nietzsche, în *Amurgul zeilor* (1888), a avansat această opinie în năucitoarea apreciere care-l definește pe Dante drept „hiena care versifică printre morminte". Definiția, cum se vede, nu este atât mai puțin ingenioasă cât emfatică; ea își datorează faima, excesiva faimă, faptului că formulează, cu lipsă de considerație și cu violență, o judecată comună. A cerceta rațiunea acestei judecăți este cea mai bună cale de a o

desființa.

Alt motiv, de natură tehnică, explică duritatea și cruzimea de care a fost acuzat Dante. Noțiunea panteistă a unui Dumnezeu care este totodată universul, a unui Dumnezeu care este fiecare din creaturile sale și destinul acestor creaturi, este poate o erezie și o eroare dacă o aplicăm realității, dar este incontestabilă când se referă la poet și la opera sa. Poetul este fiecare suflare și fiecare amănunt. Una din menirile lui, nu cea mai ușoară, este cea de a ascunde sau a disimula această omniprezență. Problema era extrem de anevoioasă în cazul lui Dante, obligat prin caracterul poemului său să atribuie gloria ori pierzania, fără ca cititorii să poată lua aminte că Justiția care admitea sentințele era, în ultimă instanță, el însuși. Pentru a îndeplini acest scop, s-a inclus ca personaj al *Comediei*, și a făcut ca reacțiile sale să nu coincidă, sau să coincidă numai uneori - în cazul lui Filippo Argenti, sau în cel al lui Iuda - cu hotărârile divine.

NOBILUL CASTEL DIN CÂNTUL AL PATRULEA

La începutul secolului al XIX-lea, sau la sfârșitul celui de-al XVIII-lea, intră în circulația limbii engleze diferite epitete (*eerie*, *uncanny, weird*), de origine saxonă sau scoțiană, care vor sluji la definirea acelor locuri sau lucruri care inspiră, nedeslușit, groaza. Astfel de epitete corespund unui concept romantic al peisajului. În germană se traduc perfect prin cuvântul *unheimlich,* în spaniolă, poate că cel mai potrivit cuvânt este *siniestro* („sinistru”). Având în minte această calitate singulară de *uncanniness*, am scris odată: „Cetatea de Foc care ni se înfățișează în ultimele pagini din *Vath Vathek* (1782), de William Beckford, este cel dintâi *Infern* realmente înfiorător din literatură. Cel mai ilustru dintre infernurile literare, îndurerata împărăție a *Comediei*, nu este un loc înfiorător, este un loc în care se întâmplă lucruri înfiorătoare. Diferența este remarcabilă”.

Stevenson (*A Chapter of Dreams)* povestește că în visele din copilărie îl urmărea o nuanță abominabilă a culorii cafeniu-închis; Chesterton (*The Man who was Thursday*, VI) își imaginează că la capătul dinspre apus al pământului există poate un copac care este mai mult, dar și mai puțin, decât un copac, iar la capătul dinspre răsărit, ceva, un turn, a cărui arhitectură neasemuită este îngrozitoare. Poe, în *Manuscris găsit într-o sticlă*, vorbește de o mare australă unde volumul navei crește precum trupul viu al marinarului; Melville dedică multe pagini din *Moby Dick* pentru a desluși groaza albului de nesuportat al balenei… Am dat exemple din belșug; ar fi fost poate de-ajuns să arăt

că *Infernul* dantesc preamărește noțiunea unei temnițe[90]; cel al lui Beckford, tunelurile dintr-un coșmar.

Cu seri în urmă, pe un peron din Constitución, mi-am amintit brusc de un caz desăvârșit de *uncanniness*, de groază liniștită și tăcută, chiar la începutul *Comediei.* Examinarea textului mi-a confirmat precizia acestei amintiri târzii. Vorbesc de cântul al IV-lea din *Infernul*, unul dintre cele mai faimoase.

O dată ajunsă la cele de pe urmă pagini ale *Paradisului*, *Comedia* poate fi multe lucruri, poate chiar toate lucrurile; la început este, cum se știe prea bine, un vis al lui Dante și acesta, la rândul lui, nu-i altceva decât subiectul visului. Ne spune că nu știe cum de s-a pomenit în pădurea întunecoasă, „tant' era pieno di sonno a quel punto"[91]; *sonno* este metafora orbirii sufletului păcătos, dar sugerează indefinitul început al actului visării. Scrie apoi că lupoaica ce-i aține calea îi întristează pe mulți; Guido Vitali constată că această informație nu putea proveni din simpla apariție a fiarei. În pădure se ivește un necunoscut; Dante știe de îndată ce îl zărește că acesta a păstrat îndelungă tăcere; altă înțelepciune de tip oniric. Faptul, consemnează Momigliano, se justifică prin rațiuni poetice, nu prin rațiuni logice. Își încep fantastica lor călătorie. Vergiliu se schimbă la față când intră în primul cerc al abisului; Dante pune pe seama fricii paliditatea aceea. Vergiliu afirmă că îl copleșește mila și că el este unul dintre osândiți (*e di questi cotai son io medesmo)*[92]*.* Pentru a-și ascunde groaza stârnită de această afirmație, sau pentru a-și exprima compasiunea, Dante i se adresează cu dărnicie de titluri pline de reverență: „Dimmi, maestro

---

[90] *Carcere cieco,* „temniță oarbă", spune despre Infern Vergiliu (*Purgatoriul,* XXII, 103) *(Infernul,* X. 58-59).

[91] „Căci somnu-n vine mi-l simțeam cum cură" (*Infernu*l, I. 11, traducere de Eta Boeriu, București, Ed. Casa Școalelor, 1994). Citatele dantești aparțin acestei ediții. *(n. tr.).*

[92] „Și eu mă număr printre cei de jos" *(Infernul.* IV. 39.).

mio, dimmi, segnore”.[93] Suspine, suspine de jale fără durere înfioară văzduhul; Vergiliu lămurește că se află în Infernul celor care au murit înainte de a fi proclamată Credința; patru umbre prelungi îi dau binețe; pe chipurile lor nu-i nici tristețe, nici bucurie; sunt Homer, Horațiu, Ovidiu și Lucanus, iar în dreapta lui Homer este o spadă, simbol al supremației sale în epică. Ilustrele fantome îl cinstesc pe Dante ca pe un egal și-l însoțesc la lăcașul lor de veci, care este un castel împrejmuit de șapte rânduri de ziduri înalte (cele șapte arte liberale sau cele trei virtuți intelectuale și cele patru morale) și de un șanț (bunurile pământești sau elocința). Pe care-l străbate de parcă ar fi pământ bătătorit. Cei care sălășluiesc în castel sunt oameni de mare prestigiu; arareori vorbesc, iar vocea le este foarte domoală; privesc cu gravă lentoare. În curtea castelului este o pajiște de un verde misterios; Dante, de pe o înălțime, vede personaje clasice și biblice și câte un musulman (*Averois*, *che’l gran comento feo*)[94]. Unul se distinge printr-o trăsătură care îl face memorabil (*Cesare armato con gli occhi grifagni)*[95] altul, printr-o solitudine ce-i conferă măreție (*e solo*, *in parte*, *vidi’l Saladino)*[96]*,* toți trăiesc într-o sfâșietoare dorință fără speranță; nu-i chinuie durerea, dar știu că Dumnezeu îi exclude. Un arid catalog de nume proprii, mai curând lămuritoare decât stimulante, sfârșește cântul.

Ideea unui Limb al Părinților, numit și Sânul lui Avraam (*Luca*, 16, 22), și a unui Limb al sufletelor pruncilor care mor nebotezați, ține de teologia curentă: a-i găzdui în acest loc sau în aceste locuri pe păgânii virtuoși a fost, după Francesco Torraca, o născocire a lui Dante. Pentru a atenua oroarea unei epoci potrivnice, poetul a căutat refugiu în marea memorie romană. A vrut s-o cinstească în

---

[93] „Spune-mi, maestre, spune-mi stăpâne” (*Infernul.* IV. 46).

[94] „Averroes ce-a scris de corifeu” *(Infernul,* IV. 144.).

[95] „Cezar înarmat, cu ochi de vultur” (*Infernul*, IV. 123).

[96] „Și singur, într-un colț, l-am văzut pe Saladin” *(Infernul*, IV. 129).

cartea lui, dar n-a putut să nu înțeleagă - observația îi aparține lui Guido Vitali - că a stărui prea mult asupra lumii clasice nu era pe potriva scopurilor sale doctrinare. Dante nu putea, împotriva Credinței, să-și mântuie eroii; și i-a închipuit într-un Infern negativ, văduviți de vederea și atingerea lui Dumnezeu în cer, și s-a milostivit de destinul lor tainic. După ani și ani, imaginându-și Cerul lui Jupiter, avea să revină la această problemă. Boccaccio relatează că între redactarea cântului al VII-lea din *Infernul* și cel de-al VIII-lea s-a produs o lungă întrerupere, pricinuită de surghiun; faptul, sugerat sau confirmat de versul „Io dico, seguitando ch'assai prima"[97], poate fi adevărat, dar mult mai adâncă este deosebirea dintre cântul castelului și cele ce-i urmează. În cântul al V-lea, Dante a făcut-o să glăsuiască în veci pe Francesca da Rimini; în cel dinainte, ce cuvinte ar fi pus în gura lui Aristotel, Heraclit sau Orfeu, dacă s-ar fi gândit la acest artificiu! Deliberată sau nu, tăcerea lui sporește groaza și se potrivește cu scena. Benedetto Croce remarcă: „În nobilul castel, între mai-marii și înțelepții de acolo, informația seacă uzurpă locul poeziei strunite. Admirație, reverență, melancolie, sunt sentimentele sugerate, nu înfățișate". *(La poesía di Dante*, 1920). Comentatorii au revelat contrastul dintre alcătuirea medievală a castelului și oaspeții săi clasici; această fuziune sau confuzie este caracteristică descrierii epocii și adâncește, de bună seamă, ambianța onirică a scenei.

În conceperea și plăsmuirea acestui cânt al IV-lea a urzit o întreagă serie de circumstanțe, unele de natură teologică. Fervent cititor al *Eneidei*, i-a imaginat pe cei morți în Elizeu sau într-o variantă medievală a acestor câmpii preafericite: în versul *in luogo aperto, luminoso e alto*[98] există reminiscențe ale acestui tumul de pe care Enea i-a văzut pe romani și ale acelui *largior hic campos aether.* Presat de rațiuni dogmatice, el a trebuit să-și

[97] „Spun dar, urmând, că mult înainte" *(Infernul,* VIII. 1).

[98] „În loc deschis, luminos și înalt". (*Infernul.* IV. 116).

situeze în Infern nobilul castel. Mario Rossi descoperă în acest conflict dintre formal și poetic, dintre intuiția paradiziacă și sentința înspăimântătoare, lăuntrica neînțelegere a cântului și izvorul anumitor contradicții. Într-un loc se spune că suspinele înfioară văzduhul etern; în altul, că nu-i nici tristețe, nici bucurie pe chipuri. Facultatea vizionară a poetului nu-și atinsese plenitudinea. Acestei relative stângăcii îi datorăm rigiditatea pe care a produs-o groaza fără seamăn a castelului și a locatarilor, sau prizonierilor lui. Există în această molcomă incintă ceva de stingheritor muzeu al figurilor de ceară; Cezar înarmat și cu mâinile în sân, Lavinia așezată pe veci lângă părintele său, certitudinea că ziua de mâine va fi asemenea celei de astăzi, care a fost asemenea celei de ieri, care a fost ca toate celelalte. Un pasaj ulterior al *Purgatoriului* adaugă că umbrele poeților, cărora le este interzis scrisul, întrucât se află în infern, încercă să-și treacă timpul etern cu discuții literare[99].

Odată determinate rațiunile tehnice, adică rațiunile de ordin verbal care fac să pară înfricoșător castelul, se cuvine să deslușim rațiunile intime. Un teolog creștin ar spune că e suficientă absența lui Dumnezeu pentru ca nobilul castel să fie cumplit. Ar admite, poate, o afinitate cu acel terțet în care Dante a proclamat zădărnicia gloriilor pământești:

> *Non e'l mondan romore altro ch'un fiato*
> *di vento, ch 'or vien quinci e or vien quindi*
> *e muta nome perchè muta lato.*[100]

---

[99] Dante, în cânturile inițiale ale *Comediei,* a fost ceea ce Gioberti a scris că era în tot poemul, și anume „puțin mai mult decât un simplu martor al poveștii născocite de el" *(Primato civile e morale degli italiani,* 1840).

[100] „A lumii vâlvă-i vânt făcut să zboare/ când ici, când colo, și să iște brume,/ schimbându-și nume după țărm și mare" (*Purgatoriul.* XI. 100-102).

Eu aș insinua altă rațiune de natură personală. În această parte a *Divinei Comedii*, Homer, Horațiu, Ovidiu și Lucanus sunt proiecții sau închipuiri ale lui Dante, care socotea că nu este mai prejos decât acești oameni iluștri, în realitate sau virtual. Sunt tipuri a ceea ce Dante era deja, pentru sine, și în mod previzibil avea să fie pentru alții: un poet faimos. Sunt mari umbre venerate care îl primesc pe Dante în conclavul lor:

ch 'e sí mi fecer della loro schiera
sí ch 'io fui sesto tra cotanto senno.[101]

Sunt forme ale incipientului vis al lui Dante, abia desprinse de cel care visează. Vorbesc la nesfârșit despre literatură (ce altceva ar putea oare să facă?). Au citit *Iliada* sau *Farsalia* ori scriu *Comedia*; sunt maeștri în exercitarea artei lor și totuși se află în infern pentru că Beatrice nu-și aduce aminte de ei.

[101] „Sporită cinste-mi dovediră/ primindu-mă al șaselea între cei/ ce lumii-nțelepciune-i făuriră" (*Infernul*, IV, 101-102).

FALSA PROBLEMĂ A LUI UGOLINO

N-am citit (nimeni n-a citit) toate comentariile dantești, dar bănuiesc că, în cazul faimosului vers 75 din Cântul penultim al *Infernului*, au creat o problemă care pleacă de la o confuzie între artă și realitate. În versul acesta, Ugolino din Pisa, după ce povestește moartea copiilor lui în Temnița Foamei, spune că foamea a răzbit durerea *(Poseía, pui che'l dolor, poté il digiuno)*[102]. Se cuvine să nu le adresez această mustrare comentatorilor din vechime, pentru care versul nu ridică probleme, fiindcă toți interpretează că durerea nu l-a putut omorî pe Ugolino, însă foamea da. Tot astfel înțelege și Geoffrey Chaucer în rezumatul necizelat al episodului pe care l-a intercalat în ciclul povestirilor din Canterbury.

Să revedem scena. În străfundurile glaciale ale celei de a noua bolgii, Ugolino roade la nesfârșit ceafa lui Ruggieri degli Ubaldini și-și șterge gura setoasă de sânge cu părul osânditului. Își ridică gura, nu fața, de la cumplita hrană și povestește că Ruggieri l-a trădat și l-a întemnițat împreună cu fiii săi. Prin fereastra îngustă a celulei a văzut de nenumărate ori cum luna crește și descrește, până în noaptea când a visat că Ruggieri, cu niște copoi morți de foame, vâna pe o coastă a muntelui o lupoaică cu pui. În zori aude loviturile ciocanului care bate în cuie ușa de la intrarea în turn. Trece o zi, trece o noapte, în liniște. Ugolino, chinuit de durere, își mușcă mâinile; copiii cred că o face de foame și îi oferă trupul lor, zămislit de el. Între a cincea și a șasea zi îi vede murind. Apoi orbește și se apucă să-și plângă morții, să le vorbească și să-i mângâie în beznă; apoi foamea a răzbit durerea.

---

102 „Până ce foamea birui durerea".

Am dezvăluit sensul atribuit acestui episod de primii comentatori. Astfel, Rambaldi de Imola în secolul al XIV-lea arată: „Înseamnă că foamea l-a învins pe acela pe care atâta durere nu l-a putut învinge și răpune”. Împărtășesc această părere. Dintre cei moderni, Francesco Torraca, Guido Vitali și Tommaso Casini. Cel dintâi vede uimire și remușcare în cuvintele lui Ugolino; ultimul adaugă: „Interpreți moderni au născocit ideea că Ugolino a ajuns să se hrănească din carnea fiilor lui, presupunere potrivnică naturii și istoriei”, și consideră această controversă zadarnică. Benedetto Croce gândește ca el și susține că, dintre cele două interpretări, mai potrivită și verosimilă este cea tradițională. Bianchi, cu foarte multă chibzuință, lămurește: „Alții înțeleg că Ugolino a mâncat carnea fiilor lui, interpretare improbabilă, dar de care nu ne este îngăduit să facem abstracție”. Luigi Pietrobono (asupra părerii căruia voi reveni) afirmă că versul este în chip deliberat misterios.

Înainte de a participa, la rândul meu, la această *inutile controversia*, vreau să mă opresc o clipă la oferta unanimă a fiilor. Aceștia își roagă părintele să-și ia înapoi trupurile pe care el le-a zămislit:

> *…tu ne vestisti*
> *queste misere carni, e tu le spoglia*.[103]

Presupun că aceste cuvinte trebuie să provoace o stinghereală crescândă la cei care îl admiră. De Sanctis *(Storia della Letteratura Italiana*, IX) reliefează neprevăzuta coincidență de imagini eterogene; D’Ovidio admite că „această expunere nobilă și plină de tâlc a unui elan filial aproape că dezarmează întreaga critică”. Eu cred că este vorba de unul dintre foarte puținele neadevăruri pe care le admite *Comedia.* Îl socotesc mai

[103] „Căci trup ne-ai dat tu însuți și de dânsul/ e dreptul tău, de vrei, să ne despoi” (*Infernul*, XXXIII, 62-62).

puțin vrednic de această operă decât de pana lui Malvezzi sau de veneraţia lui Gracián. Dante, îmi spun, n-a putut să nu-i simtă falsitatea, agravată fără îndoială de circumstanța că toți cei patru copii, aproape în cor, oferă ospățul famelic. Cineva va insinua poate că ne confruntăm cu o minciună a lui Ugolino, născocită pentru a justifica (pentru a sugera) crima anterioară.

Problema istorică dacă Ugolino della Gherardesca a practicat canibalismul în primele zile ale lui februarie 1289 este, evident, insolubilă. Problema estetică sau literară este de cu totul altă natură. Se cuvine s-o enunțăm astfel: A vrut oare Dante să credem că Ugolino (Ugolino din Infernul lui, nu cel din istorie) a mâncat carnea fiilor săi? Eu m-am hazardat să răspund: Dante n-a vrut să credem așa ceva, dar a vrut s-o bănuim[104]. Incertitudinea intră în intenția sa. Ugolino roade țeasta arhiepiscopului, Ugolino visează câini cu colții ascuțiți care sfâșie spinarea lupului *(… e con l'agute scane/ mi parea lor veder fender li fianchi*)[105]. Ugolino, împins de durere, își mușcă mâinile; Ugolino aude cum fiii îi oferă în chip incredibil trupurile lor; Ugolino, odată rostit versul ambiguu, se întoarce să roadă țeasta arhiepiscopului. Asemenea acte sugerează sau simbolizează faptul atroce. Îndeplinesc o dublă funcție: le credem părți ale povestirii și sunt profeții.

Robert Louis Stevenson (*Ethical Studies,* 110) remarcă faptul că personajele unei cărți sunt șiraguri de cuvinte; la aceasta se reduc, oricât ni s-ar părea de defăimător, Ahile și Peer Gynt, Robinson Crusoe și Don Quijote. La aceasta se reduc și mai-marii care au cârmuit lumea; o serie de cuvinte este Alexandru, alta este Attila. Despre Ugolino

---

104 Observă Luigi Pietrobono (*Infernul*, p. 47) că „acel *digiuno* nu afirmă vina lui Ugolino, dar o lasă să se ghicească fără a impieta asupra artei sau rigorii istorice. Este de-ajuns s-o considerăm *„posibilă".*

105 „…iar colții ascuțiți/ mi se părea că și-i împlântă în spinare" (*Infernul,* XXXIII. 35-36).

trebuie să spunem că este o textură de cuvinte ce constă în aproximativ treizeci de terțete. Trebuie să includem în această textură noțiunea de canibalism? Repet, trebuie să o presupunem cu incertitudine și teamă. A tăgădui sau a afirma monstruosul delict este mai puțin groaznic decât a-l întrezări.

Dictonul *O carte înseamnă cuvintele ce o alcătuiesc* riscă să pară o axiomă insipidă. Totuși, înclinăm cu toții să credem că există o formă care poate fi despărțită de fond și că zece minute de dialog cu Henry James ne-ar revela „adevăratul" subiect al romanului *Ultimul retuș.* Nu cred că acesta este adevărul; cred că Dante n-a știut mai mult despre Ugolino decât relatează terțetele lui. Schopenhauer a declarat că primul volum din opera sa capitală constă dintr-o singură idee și că n-a găsit o modalitate mai scurtă de a o transmite. Dante, dimpotrivă, ar spune că tot ce și-a imaginat despre Ugolino se află în mult controversatele terțete.

În timpul real, în istorie, ori de câte ori un om se confruntă cu diverse alternative, el optează pentru una și le elimină și pierde pe celelalte; altminteri se întâmplă în timpul ambiguu al artei, care este asemeni celui al speranței și al uitării. Hamlet, în timpul acesta, este înțelept și este nebun.[106] În negura din al său Turn al Foamei, Ugolino devorează și nu devorează leșurile îndrăgite, și această unduitoare imprecizie, această incertitudine, este strania materie din care este alcătuit. Astfel, cu două posibile agonii, l-a visat Dante și astfel îl vor visa generații în șir.

---

106 Cu titlu de curiozitate, se cuvine să amintim două ambiguități faimoase. Prima, *sângeroasa lună*, a lui Quevedo. care este în același timp cea de pe câmpurile de luptă și cea de pe steagul otoman: cealaltă, acea *mortal moon* din sonetul 107 de Shakespeare, care este luna de pe cer și Regina Fecioară.

CEA DE PE URMĂ CĂLĂTORIE A LUI ULISE

Intenția mea este de a reconsidera, în lumina altor pasaje din *Divina Comedie*, enigmatica povestire pe care Dante i-o atribuise lui Ulise (*Infernul*, XXVI, 90-142). În acel străfund cumplit al bolgiei unde își ispășesc vina sfătuitorii de rele, Ulise și Diomede se mistuie în focul cel veșnic, într-o singură flacără cu două limbi. Îndemnat de Vergiliu să povestească în ce chip și-a găsit sfârșitul, Ulise istorisește că, după ce s-a despărțit de Circe, care-l reținuse mai bine de un an în Gaeta, nici blândețea fiului, nici mila față de Laerte, nici dragostea Penelopei nu i-au putut ostoi dorința de a cerceta lumea, neputințele și virtuțile omului. Cu ultima corabie și puținii credincioși care-i mai rămăseseră, o porni în largul mării; ajunseră, bătrâni, la strâmtoarea unde Hercule își durase coloanele. În acest capăt de lume, pus de un zeu drept hotar semeției sau îndrăznelii, își îndemnă tovarășii, căci mai aveau atât de puțin de trăit, să cunoască lumea deșartă, nestrăbătutele mări de la antipozi. Le aminti de sorgintea lor, le aminti că nu se născuseră pentru a trăi ca animalele, ci pentru a căuta virtutea și a alunga bezna necunoașterii. Navigară spre asfințit, iar apoi spre miazăzi, și văzură toate stelele din emisfera australă. Cinci luni brăzdară oceanul și, într-o bună zi, deslușiră la orizont un munte cenușiu. Li se păru mai înalt ca oricare altul, iar sufletele lor se desfătară. Bucuria nu întârzie să se prefacă în durere, căci se iscă o furtună ce răsuci de trei ori corabia și a patra oară o scufundă, împlinindu-se vrerea Altuia, iar peste ei se întinse marea.

Aceasta este relatarea lui Ulise. Mulți comentatori - de

la Anonimul Florentin la Raffaele Andreoli - o consideră o digresiune a autorului. Își închipuie că Ulise și Diomede, sfătuitorii de rele, se chinuie în groapa celor vicleni (*e dentro dalla lor fiamma si geme/ l'agguato del caval…*)[107] și că ultima călătorie a lui Ulise nu este altceva decât un ornament episodic. Tommaseo, în schimb, citează un pasaj din *Civitas Dei,* și ar fi putut cita altul din Clement din Alexandria, care tăgăduiește că oamenii ar putea ajunge în partea cea mai de jos a Pământului; Casini și Pietrobono, mai târziu, dezaprobă călătoria ca fiind un sacrilegiu. Într-adevăr, muntele întrezărit de grec înainte ca abisul să-l înghită este muntele sacru din Purgatoriu, interzis muritorilor (*Purgatoriul*, I, 130, 132). Pe bună dreptate notează Hugo Friedrich: „Călătoria se sfârșește printr-o catastrofă care nu-i doar ursita celui ce cutreieră mările…" (*Odysseus in der Hölle*, Berlin, 1942).

Referindu-se la fapta sa, Ulise o socotește nebunească *(folle);* în cântul al XXVII-lea din *Paradisul* există o aluzie la *varco folle d'Ulisse,* la nebunesca ori temerara călătorie pe mare a lui Ulise. Adjectivul este cel dat de Dante, în pădurea întunecoasă, uimitoarei invitații a lui Vergiliu *(temo che la venuta non sia folle)*[108]*;* repetarea lui este deliberată. Când Dante pune piciorul pe țărmul zărit de Ulise înainte de a muri, spune că nimeni din cei care au străbătut apele acestea nu s-a putut întoarce; apoi povestește că Vergiliu l-a încununat cu o trestie, *com'Altrui piacque*[109]: sunt aceleași vorbe rostite de Ulise când și-a istorisit tragicul sfârșit. Carlo Steiner scrie: „Nu s-o fi gândit oare Dante la Ulise, care a naufragiat tocmai când a zărit țărmul acesta? De bună seamă. Dar Ulise a vrut să ajungă la el, încrezător în propriile-i forțe, sfidând granițele hărăzite puterii omenești. Dante, noul Ulise, va

---

107 „Spășesc în foc vicleana înscenare/ a calului…" *(Infernul*. XXVI. 58-59).

108 „Mă cam tem că-i nebunească fapta mea" (*Infernul*. II. 35).

109 „Cum fu vrerea Altuia |Cato? Dumnezeu? |" (*Purgatoriul*. I. 133).

pune piciorul aici ca un învingător, purtând cununa umilinței, și nu va fi călăuzit de trufie, ci de rațiunea iluminată de har". August Rüegg reia această părere. (*Jenseitsvorstellungen vor Dante*, II, 114): „Dante este un aventurier care, ca și Ulise, străbate drumuri neumblate, cutreieră lumi nevăzute de niciun muritor și năzuiește spre țelurile cele mai greu de atins și mai îndepărtate. Aici însă asemănarea ia sfârșit. Ulise săvârșește pe seama și pe rostul lui fapte interzise: Dante se lasă călăuzit de forțe mai înalte".

Deosebirea de mai sus este îndreptățită de două pasaje faimoase din *Divina Comedie.* Unul este cel în care Dante se consideră nedemn să călătorească în cele trei lumi de dincolo *(io non Enea, io non Paolo sono*)[110] și Vergiliu mărturisește misiunea pe care i-a încredințat-o Beatrice; al doilea, cel în care Cacciaguida (*Paradisul*, XVII, 100-142) îl sfătuiește pe Dante să-și publice poemul. Având în vedere aceste dovezi, este de neconceput să se compare peregrinările lui Dante, care duc la o viziune dătătoare de fericire, creând cea mai minunată carte scrisă de oameni, cu nelegiuita aventură a lui Ulise, care sfârșește în Infern. Această acțiune pare a fi reversul celeilalte.

Totuși, acest argument presupune o eroare. Acțiunea lui Ulise este, neîndoios, călătoria lui, pentru că Ulise nu este altceva decât subiectul care o însuflețește, dar acțiunea sau fapta lui Dante nu e călătoria lui Dante, ci izvodirea cărții sale. Acest lucru e vădit, dar tinde să fie uitat, deoarece *Divina Comedie* este redactată la persoana întâi, iar omul care a trecut în neființă a fost umbrit de protagonistul nemuritor. Dante era teolog; adesea, scriitura *Divinei Comedii* i s-o fi părut nu mai puțin anevoioasă, poate nu mai puțin riscantă și fatală, ca ultima călătorie a lui Ulise. Cutezase să deslușească tainele pe care pana Sfântului Duh abia le atinge; scopul acesta ar fi putut lesne să implice o vină. Îndrăznise s-o compare pe

[110] „Eu nu-s Enea și nici Pavel" (*Infernul*. II. 32).

Beatrice Portinari cu Fecioara și cu Isus.[111] Îndrăznise să anticipeze hotărârile nepătrunsei Judecăți de Apoi, pe care preafericiții nu le cunosc; judecase și osândise sufletele unor papi simoniaci și-l salvase pe cel al lui Siger, partizan al lui Averroes, care a propovăduit timpul circular[112]. Ce dorințe trudnice pentru glorie, care este ceva atât de efemer!

> *Non è' l mondan romore altro ch'un fiato*
> *di vento, ch 'or vien quinci e or vien quindi,*
> *e muta nome perchè muta lato.*[113]

În text dăinuie urme verosimile ale acestei discrepanțe. Carlo Steiner a evidențiat una dintre ele în acel dialog în care Vergiliu învinge temerile lui Dante și-l îndeamnă să întreprindă extraordinara-i călătorie. Steiner scrie: „Dilema care, printr-o ficțiune, i se atribuie lui Vergiliu, a avut de fapt loc în mintea lui Dante, când acesta nu hotărâse încă alcătuirea poemului. Îi corespunde cealaltă dilemă din cântul al XVII-lea din *Paradisul*, care se referă la publicarea lui. Opera odată scrisă, ar putea oare s-o facă publică și să provoace mânia dușmanilor lui? În ambele cazuri a ieșit învingătoare conștiința valorii sale și a menirii înalte pe care o urmase" (*Divina Comedie*, 15). Dante ar fi simbolizat, deci, în aceste personaje, un conflict mental: eu sugerez că l-a simbolizat, poate fără voia și știința lui, și în tragica fabulă a lui Ulise, și că acestei încărcături emoționale îi datorează istoria lui Ulise farmecul ei neasemuit. Dante a fost Ulise și, într-un anume fel, s-ar fi putut teme de pedeapsa lui Ulise.

O ultimă observație. Cele două literaturi de expresie

---

111 Cf. Giovanni Papini, *Dante vivo,* III. 34.

112 Cf. Maurice de Wulf, *Histoire de la philosophie medievale.*

113 „A lumii vâlvă-i vânt făcut să zboare/ când ici, când acolo, și să bruine, / schimbându-și nume după țărm și mare" (*Purgatoriul*, XI. 100-102).

engleză, îndrăgostite de mare și de Dante, au fost înrâurite de Ulise al lui Dante. Eliot (și înainte Andrew Lang, și mai înainte Longfellow) a arătat că din acest arhetip glorios se trage admirabilul *Ulysses* al lui Tennyson. Nu s-a relevat până acum, din câte știu, o afinitate încă și mai profundă, cea a lui Ulise în infern, cu altă căpetenie nefericită: Ahab din *Moby Dick.* Primul, ca și celălalt, își atrage propria pierzanie după nenumărate nopți de veghe și mult curaj; trama generală este aceeași, deznodământul este identic, ultimele cuvinte sunt aproape la fel. Schopenhauer a scris că nimic în viață nu se petrece fără voia noastră; ambele plăsmuiri, în lumina acestei remarcabile păreri, sunt rodul unei ascunse și încâlcite sinucideri.

Post-scriptum din 1981: S-a spus că Ulise al lui Dante îi prefigurează pe celebrii exploratori care aveau să ajungă, câteva secole mai târziu, pe coastele Americii și ale Indiei. Cu câteva secole înainte de scrierea *Divinei Comedii*, acest tip uman apăruse deja. Eric cel Roșu a descoperit Groenlanda în jurul anului 985; la începutul secolului al XI-lea, fiul său Leif a debarcat în Canada. Dante n-a putut cunoaște aceste fapte.

Legenda scandinavă tinde să fie tainică, aidoma unui vis.

CĂLĂUL MILOSTIV

Dante (nimeni n-o ignoră) o așază pe Francesca în Infern și ascultă cu nesfârșită milă povestea vinii sale. Cum să atenuăm această nepotrivire, cum s-o justificăm? Întrezăresc patru conjecturi posibile.

Prima este de natură tehnică. O dată stabilită forma generală a cărții sale, Dante s-a gândit că aceasta ar putea degenera într-o înșiruire deșartă de nume proprii, sau într-o descriere topografică, dacă n-aveau s-o însuflețească spovedaniile sufletelor pierdute. Acest gând l-a făcut să plaseze în fiecare din bolgiile infernului său un osândit care stârnește interesul și nu este prea îndepărtat în timp (Lamartine, impresionat de acești oaspeți, a asemuit *Comedia* cu o *gazette florentine).* De bună seamă, se cuvenea ca spovedaniile să fie patetice; și puteau fi fără niciun risc, căci autorul, după ce i-a întemnițat pe cei care povesteau în *Infern*, rămânea în afara oricărei bănuieli de complicitate. Această conjectură (a cărei viziune despre o lume poetică impusă unui arid roman teologic a fost argumentată de Croce) este poate cea mai verosimilă, dar are o umbră de meschinărie sau de ticăloșie și nu pare a se potrivi cu concepția noastră despre Dante. Pe deasupra, interpretările unei cărți infinite precum *Comedia* nu pot fi atât de simple.

Cea de a doua compară, conform doctrinei lui Jung[114],

[114] Într-un anume fel este prefigurată de clasica metaforă a visului ca reprezentație teatrală. Astfel apare la Góngora, în sonetul *Închipuiri* („Căci visul, izvodind reprezentații/ În al său teatru peste vântu-n zare/ Îmbracă umbre în inimoase straie"), tot așa, la Quevedo, în *Visul morții* („după ce sufletul desprins se văzu liber, fără povara simțurilor, îmi inspiră comedia care urmează, și astfel cugetul meu o recită în surdină, fiindu-mi eu însumi în această plăsmuire și public, și teatru");

ficțiunile literare cu plăsmuirile onirice. Dante, care este visul nostru acum, a visat chinul Francescăi și i-a visat tânguirea. Schopenhauer a remarcat că, în vise, ne poate uimi ceea ce auzim și vedem, chiar dacă toate acestea izvorăsc în ultimă instanță din noi înșine; tot astfel Dante s-a putut înduioșa de ceea ce visase ori plăsmuise. Ar trebui să mai spunem că Francesca este doar proiecția poetului, cum este însuși Dante, în calitatea sa de călător prin infern. Bănuiesc totuși că această conjectură este amăgitoare, căci una e să atribui cărților și viselor o obârșie comună și alta să tolerezi în cărți incoerența și iresponsabilitatea viselor.

A treia conjectură este, ca și prima, tot de natură tehnică. În desfășurarea *Comediei*, Dante a fost nevoit să anticipeze hotărârile de nepătruns ale Domnului. Fără altă lumină decât cea a minții lui supuse greșelii, s-a încumetat să deslușească unele verdicte ale Judecății de Apoi. L-a condamnat, cel puțin ca ficțiune literară, pe Celestino al V-lea, și l-a izbăvit pe Siger de Brabant, care susținea teza astrologică a Eternei Reîntoarceri.

Pentru a disimula această operațiune l-a definit pe Dumnezeu, în *Infernul,* prin dreptatea sa *(Giustizia mosse e il mio alto fattore*)[115] și și-a păstrat pentru sine atributele înțelegerii și milosteniei. A pierdut-o pe Francesca și s-a îndurat de Francesca. Benedetto Croce declară: „Dante, ca teolog, ca creștin și ca om cu simț moral, îi condamnă pe păcătoși; dar sentimental nu osândește și nu iartă” *(La poesia di Dante*, 78).[116]

Cea de a patra conjectură este nebuloasă. Are nevoie,

---

tot așa Joseph Addison, în numărul 487 din *Spectator* („sufletul, când visează, este teatru, actori și spectatori”). Cu veacuri în urmă, panteistul Omar Khayyam a compus o strofă pe care versiunea literală a lui McCarthy o tălmăcește în acest chip: „Fie te ascunzi, rămânând cu desăvârșire necunoscut, fie te întrupezi în toată creația din jur. Pentru propria-ți desfătare făurești aceste minunății, fiind spectacol și totodată spectator”.

[115] „Dreptatea fu cea care-l mișcă pe preaslăvitu-mi făuritor.”.

spre a fi înțeleasă, de câteva preliminarii. Să cercetăm două aserțiuni: prima, ucigașii merită pedeapsa cu moartea; cealaltă, Rodion Raskolnikov merită pedeapsa cu moartea. Nu încape îndoială că aserțiunile nu sunt sinonime. În mod paradoxal, aceasta nu se datorește faptului că ucigașii sunt concreți, iar Raskolnikov abstract sau iluzoriu, ci dimpotrivă. Conceptul de ucigași denotă o simplă generalizare; Raskolnikov este, pentru cine i-a citit povestea, o ființă adevărată. În realitate nu există ucigași, în sensul strict al cuvântului; există indivizi pe care lipsa de suplețe a limbajului îi include în acest ansamblu nedeterminat. (Aceasta este, în ultimă instanță, teza nominalistă a lui Roscelin și a lui Wilhelm de Occam.) Cu alte cuvinte, cine a citit romanul lui Dostoievski a fost, într-un anume fel, Raskolnikov, și știe că „crima" lui nu este independentă, căci o rețea de circumstanțe a prefigurat-o și a impus-o. Cel care a omorât nu-i un ucigaș, cel care a furat nu-i un hoț, cel care a mințit nu-i un impostor; aceasta o știu (mai bine zis o simt) osândiții; nu există așadar pedeapsă fără nedreptate. Ficțiunea juridică pe care o numim *ucigașul* poate merita prea bine pedeapsa cu moartea, nu însă și nefericitul care a ucis, împins de istoria sa trecută și poate - oh, marchize de Laplace! - de istoria universului. Madame de Staël a reunit aceste judecăți într-un aforism celebru: *Tout comprendre c'est tout pardonner.*

Dante relatează cu atâta gingașă milă păcatul Francescăi încât toți îl simțim inevitabil. Tot astfel l-a simțit pesemne poetul, în pofida teologului care a susținut în *Purgatoriul* (XVI, 70) că, dacă actele oamenilor ar depinde de influența astrelor, liberul nostru arbitru ar dispărea și-ar fi o nedreptate să răsplătești binele și să

116 Andrew Lang povestește că Dumas a plâns când l-a făcut pe Porthos să moară. Tot astfel simțim emoția lui Cervantes la moartea lui Alonso Quijano „care, înconjurat de compasiunea și lacrimile celor aflați acolo, își dădu sufletul, adică se săvârși din viață".

pedepsești răul[117].

Dante înțelege și nu iartă: acesta-i paradoxul insolubil. Eu cred că i-a găsit o rezolvare dincolo de logică. A simțit (nu a înțeles) că actele omului sunt necesare și că tot necesară este eternitatea, întru fericire sau perdiție, pe care acestea i-o conferă. Atât adepții lui Spinoza cât și stoicii au negat liberul arbitru și au propovăduit legi morale. Se cuvine să ne gândim la Calvin, al cărui *decretum Dei absolutum* le menește unora infernul și altora cerul. Citesc în discursul preliminar la *Alkoran*-ul lui Sale că una din sectele islamice susține această părere.

Cea de-a patra conjectură, după cum se vede, nu lămurește problema. Se mărginește s-o expună, cu hotărâre. Celelalte conjecturi erau logice; aceasta, care nu-i logică, mi se pare adevărată.

---

117 Cf. *De monarchia.* I. 14: *Purgatoriul,* XVIII. 73: *Paradisul.* V. 19) încă și mai grăitoare sunt frumoasele cuvinte din cântul XXXI *(Paradisul.* 85): *Tu m'hai di servo tratto a libertà* („Tu m-ai adus de la sclavie la libertate”).

DANTE ȘI VIZIONARII ANGLO-SAXONI

În Cântul X din *Paradisul*, Dante povestește că s-a înălțat până la sfera soarelui și a văzut pe discul acestei planete - soarele este o planetă în economia dantescă - o coroană arzătoare alcătuită din douăsprezece spirite, mai strălucitoare ca lumina pe care se profilau. Toma d'Aquino, cel dintâi, le spune numele celorlalți; cel de al șaptelea este Beda. Comentatorii lămuresc că este Beda cel Venerabil, diacon la mănăstirea din Jarrow și autor al operei *Historia ecclesiastica gentis Anglorum.*

În pofida epitetului, această primă istorie a Angliei, care a fost redactată în secolul al VII-lea, transcende caracterul ecleziastic. Este opera impresionantă și personală a unui cercetător scrupulos și totodată a unui om de litere. Beda stăpânea latina și cunoștea greaca, și la pana lui vine adesea, în mod spontan, câte un vers din Vergiliu. Totul îl interesa: istoria universală, exegeza *Sfintei Scripturi*, muzica, figurile retorice[118], ortografia, sistemele de numerație, științele naturale, teologia, poezia latină și poezia autohtonă. Există, totuși, un punct pe care îl trece deliberat sub tăcere. În cronica sa despre tenacele misiuni care au impus până la urmă credința lui Isus în regatele germanice din Anglia, Beda a putut face pentru păgânismul saxon ceea ce Snorri Sturluson, după vreo cinci sute de ani, avea să facă pentru cel scandinav. Fără a

[118] Beda și-a cântat în *Sfânta Scriptură* exemplele de figuri retorice. Astfel, pentru sinecdocă, ce constă în desemnarea părții prin tot, a citat versetul 14 din primul capitol al „Evangheliei după Ioan": *„Și Cuvântul s-a făcut trup...".* În realitate, Cuvântul a devenit nu numai carne a trupului, ci și oase, cartilagii, apă și sânge.

trăda piosul țel al operei, a putut dezvălui, sau schița, mitologia strămoșilor lui. Cum era de așteptat, n-a făcut-o. Rațiunea este evidentă: religia, sau mitologia, germanicilor era încă foarte aproape. Beda voia s-o uite; voia ca Anglia s-o uite. Nu vom ști niciodată dacă pe zeii adorați de Hengist îi așteaptă un amurg și dacă, în ziua aceea îngrozitoare când lupii vor devora soarele și luna, va porni de pe tărâmurile gheții o navă construită din unghii de morți. Nu vom ști niciodată dacă aceste divinități pierdute alcătuiau un panteon sau dacă erau, cum și-a închipuit Gibbon, nebuloase superstiții de barbari. În afară de sentința rituală *cujus pater Voden,* ce figurează în toate genealogiile sale de neamuri regale, și de cazul acelui rege prevăzător care avea un altar pentru Isus și altul, mai mic, pentru diavoli, Beda a făcut prea puțin pentru a satisface viitoarea curiozitate a germaniștilor. S-a îndepărtat, în schimb, de dreptul drum cronologic pentru a încorpora viziuni nepământene ce prefigurează opera lui Dante.

Să amintim una dintre ele. Fursa, ne spune Beda, a fost un ascet irlandez care a convertit o mulțime de saxoni. Pe când era bolnav, sufletul i-a fost luat de îngeri și urcat la ceruri. În timp ce se înălța, a văzut patru focuri ce înroșeau văzduhul negru, nu foarte depărtate unele de altele. Îngerii i-au explicat că focurile acelea vor mistui lumea și că numele lor sunt Discordia, Nelegiuirea, Minciuna și Lăcomia. Focurile crescură până se împreunară și îl cuprinseră și pe el; Fursa se sperie, dar îngerii i-au spus; *Nu te va arde focul pe care nu l-ai aprins.* Într-adevăr, îngerii dădură în lături flăcările, și Fursa ajunse în paradis, unde văzu tot felul de minunății. Întorcându-se pe pământ, a fost din nou amenințat de foc, dinlăuntrul căruia un diavol aruncă spre el sufletul înroșit al unui osândit, care-i arse umărul drept și bărbia. Un înger îi spuse: *Acum te va arde focul pe care l-ai aprins. Pe pământ ai acceptat veșmântul unui păcătos; acum pedeapsa lui te va ajunge.* Fursa păstră stigmatele viziunii

până în ziua morții.

Altă viziune este cea a unui om din Nortumbria, pe nume Drycthelm. Acesta, după o boală ce ținu mai multe zile, muri pe înserat și reînvie pe neașteptate când se iviră zorile. Nevasta stătea și-l priveghea: Drycthelm îi spuse că înviase cu adevărat din morți și că dorea să trăiască de atunci încolo cu totul altfel. După ce se reculese câtva timp stând în rugăciuni, își împărți averea în trei și-i dădu prima parte nevestei, a doua copiilor și pe cea din urmă, a treia, săracilor. Își luă rămas bun de la cele lumești și se retrase la o mănăstire, unde viața-i de smerenie era mărturie a acelor lucruri de dorit sau de temut ce-i fuseseră revelate în noaptea când murise și pe care o povestea astfel: „Făptura care mă călăuzea avea chipul strălucitor și veșmintele-i sclipeau. Am mers în tăcere, cred că spre nord-vest. Ajunserăm într-o vale adâncă și largă, nesfârșit de întinsă; spre stânga se vedea foc, spre dreapta, vârtejuri de grindină și zăpadă. Furtuna arunca dintr-o parte într-alta o puzderie de suflete rătăcitoare, astfel încât nenorociții care fugeau de focul ce nu se stinge în veci dădeau peste frigul înghețat și tot așa la infinit. M-am gândit că meleagurile acelea cumplite ar putea fi foarte bine infernul, dar silueta care mergea în fața mea îmi spuse: *N-ai ajuns încă în Infern.* Am mai făcut câțiva pași, și întunericul sporea, iar eu nu zăream altceva decât strălucirea făpturii care mă călăuzea. Nenumărate sfere de foc negru se înălțau dintr-o prăpastie adâncă și cădeau iar în ea. Călăuza mă părăsi și am rămas singur printre sferele necontenite pline de suflete. Din prăpastie răzbi o duhoare. M-am oprit, încremenit de teamă și, după un răstimp ce mi se păru fără sfârșit, am auzit în spatele meu plânsete jalnice și hohote nemiloase, ca și cum o gloată își bătea joc de niște dușmani captivi. Un fericit și feroce cârd de diavoli târa înspre miezul întunericului cinci suflete surori. Unul avea tonsură precum un cleric, altul era o femeie. Se pierdură încetișor în străfunduri; plânsetele omenești se

confundară cu hohotele demonice și în urechi îmi stărui zgomotul nedeslușit. Spirite negre mă împresurară, ivite din adâncurile gheenei, și mă îngroziră cu ochii lor, cu toate că nu se încumetau să mă atingă. Asediat de vrăjmași și de beznă, n-am izbutit să mă apăr. Pe drum am văzut venind o stea, care se făcea tot mai mare pe măsură ce se apropia. Diavolii o luară la fugă și am văzut că steaua era îngerul. Acesta ocoli prin dreapta și ne îndreptarăm spre miazăzi. Ieșirăm din negură la lumină și de la lumină la strălucire, iar apoi am văzut un zid, necuprins de înalt și de lung de ambele laturi. Nu avea porți și nici ferestre și n-am înțeles de ce ne apropiam de temelie. Dintr-o dată, și fără să-mi dau seama cum, ajunserăm sus, și am putut deslușI o câmpie întinsă și înflorită, al cărei parfum împrăștie duhoarea temnițelor infernale. Pajiștea aceea era întesată de făpturi învești mântate în alb; călăuza mă conduse printre grupurile acelea fericite și am ajuns să cred că poate aceasta era împărăția cerurilor, despre care auzisem atâtea minuni, însă călăuza îmi spuse: *Nu ești încă în cer.* Dincolo de lăcașul acela era o lumină splendidă și înlăuntrul ei glasuri de ființe cântând și o mireasmă atât de încântătoare că risipi mirosul urât dinainte. Când eu credeam că vom intra în locul acela plin de desfătare, călăuza m-a oprit și m-a făcut să străbat lungul drum înapoi. M-a lămurit mai încolo că valea cu frigul și focul era purgatoriul; prăpastia, gura infernului; câmpia, lăcașul celor drepți care așteaptă Judecata de Apoi, iar locul cu cântece și lumină, împărăția cerurilor. *Iar ție* - adăugă - *care te vei întoarce acum în trupul tău și vei sălășlui iar printre oameni, îți spun că, de vei trăi cum se cuvine, îți vei avea locul pe câmpie și apoi în cer, căci dacă te-am lăsat un răstimp singur a fost ca să întreb care-ți va fi soarta în viitor*. Mi s-a părut anevoios să mă întorc la trupul meu, dar n-am îndrăznit să spun niciun cuvânt și m-am pomenit pe pământ”.

În povestea pe care am relatat-o s-au deslușit, poate,

pasaje ce amintesc - ar trebui să spunem prefigurează - altele din opera lui Dante. Călugărul nu e ars de focul neaprins de el; tot așa Beatrice este invulnerabilă la focul infernului *(nè fiamma d'esto incendio non m'assale)*[119].

În dreapta acelei văi ce pare nesfârșită, furtuni de grindină și gheață îi biciuie pe cei osândiți; în bolgia a treia epicurienii ispășesc aceeași pedeapsă. Omul din Nortumbria este deznădăjduit din pricina îngerului care l-a părăsit vremelnic; Dante, din cea a lui Vergiliu (*Virgilio a cui per mia salute die' mi)*[120]. Drycthelm nu știe cum a putut urca în înaltul zidului; Dante, cum a putut trece lugubrul Aheron.

De un interes și mai mare decât aceste corespondențe, pe care de bună seamă nu le-am epuizat, sunt trăsăturile circumstanțiale pe care Beda le întrețese în relatare și care conferă o verosimilitate singulară viziunilor nepământene. Mi-e de-ajuns să amintesc persistența arsurilor, faptul că îngerul ghicește tăcutul gând al omului, îmbinarea râsului cu plânsetele și uluirea vizionarului în fața zidului înalt. Poate că o tradiție orală a adus aceste trăsături până la condeiul istoricului: sigur este că prezintă această împletire a elementului personal cu cel miraculos tipică lui Dante și care nu are nicio legătură cu habitudinile literaturii alegorice.

A citit Dante vreodată *Historia Ecclesiastica*? Foarte probabil nu. Includerea numelui lui Beda (alcătuit din două silabe, cum se potrivește versului) într-o listă de teologi nu dovedește, conform logicii, mare lucru. În Evul Mediu oamenii aveau încredere unii în alții; nu era nevoie să citești tomurile doctului anglo-saxon pentru a-i recunoaște autoritatea, după cum nu era nevoie să fi citit poemele homerice, încifrate într-o limbă aproape secretă, pentru a

---

119 „nici flacăra acestui incendiu nu mă poate vătăma" (*Infernul*. II. 93).

120 „Vergiliu, cui m-am lăsat spre mântuire odată" (*Purgatoriul*, XXX, 51)

afla că Homer *(Mira colui con quella spada in mano*)[121] putea prea bine să-i conducă pe Ovidiu, pe Lucan și pe Horațiu. Se cuvine să mai facem o observație. Pentru noi, Beda este un istoric al Angliei; pentru cititorii lui medievali era un comentator al Sfintei Scripturi, un retor și un cronolog. O istorie a imprecisei Anglii de pe atunci n-avea de ce să-l atragă în mod special pe Dante.

Faptul că Dante a cunoscut sau nu viziunile consemnate de Beda este mai puțin important decât acela că le-a inclus în opera sa istorică, apreciindu-le drept demne de a fi păstrate. O carte atât de mare precum *Divina Comedie* nu este un capriciu izolat sau aflat în voia hazardului, rod al unui individ; mulți oameni și multe generații au năzuit spre ea. A cerceta care îi sunt precursorii nu înseamnă a cădea în greșeala unei acțiuni meschine cu caracter juridic sau polițienesc; înseamnă a investiga mișcările, oscilațiile, aventurile, semnele și premonițiile spiritului uman.

[121] „Privește spre cel ce poartă spadă de oștean” *(Infernul.* IV. 86).

PURGATORIUL, I, 13

Ca toate cuvintele abstracte, cuvântul *metaforă* este o metaforă, întrucât în greacă înseamnă translație. Constă, în general, din doi termeni. Pentru moment, unul se transformă în celălalt. Astfel, saxonii denumiră marea *drumul balenei* sau *drumul lebedei.* În primul exemplu, mărimea balenei se potrivește cu măreția mării; în al doilea, micimea lebedei contrastează cu vastitatea mării. Nu vom ști niciodată dacă cei care au născocit metaforele acestea au luat aminte la aceste conotații. În versul 60 din Cântul I al *Infernului* se citește *mi ripigneva là dove'l sol tace*.[122]

Unde soarele amuțește; verbul auditiv exprimă o imagine vizuală. Să ne amintim de faimosul hexametru din *Eneida*; *„a Tenedo, tacitae per amica silentia lunae*" .

Mai presus de contopirea acestor doi termeni, scopul meu actual este acela de a examina trei rânduri ciudate.

Primul este versul 13 din Cântul I al *Purgatoriului: Dolce color d'oriental zaffiro*.[123]

Buti declară că safirul este o piatră prețioasă de culoare între azur și albastru, foarte plăcută privirii, și că safirul oriental este o varietate ce se întâlnește la Media.

Dante, în versul citat mai sus, sugerează culoarea orientului printr-un safir în al cărui nume intră Orientul. Insinuează astfel un joc reciproc care poate fi prea bine infinit.[124]

---

[122] „Căci mă împingea acolo unde soarele amuțește.".

[123] „Prea dulce-albastra de safir culoare.".

[124] Citim în strofa inițială din *Soledades* („Singurătăți") de Góngora: *Era din an pe vremea când arborii dau floare. / iar sus, pe cer - drept arme-o semilună. / Pe fruntea lui și-n păr întregul Soare - / vicleanul*

În *Hehrew Melodies* (1815), de Byron, am descoperit un artificiu analog: *She walks in beauty, like the night.*

Păşeşte în splendoare, *precum noaptea*; pentru a accepta acest vers cititorul trebuie să-şi imagineze o femeie înaltă şi brunetă care păşeşte precum Noaptea, ce la rândul ei este o femeie înaltă şi brunetă, şi tot aşa la infinit.[125]

Cel de-al treilea exemplu este din Robert Browning. Este inclus în dedicaţia amplului poem dramatic *The Ring and the Book* (1868): *Oh lyric Love, half angel and half bird...*

Poetul spune despre Elizabeth Barrett, care a murit, că este jumătate înger, jumătate pasăre, şi-şi propune astfel o subdiviziune care poate fi fără sfârşit.

Nu ştiu dacă pot cuprinde în această antologie fortuită controversatul vers al lui Milton (*Paradise Lost*, IV, 323):... *the fairest of her daughters, Eve.*

„Cea mai frumoasă dintre fiicele sale, Eva"; pentru raţiune, versul este absurd; pentru imaginaţie, poate că nu.

---

răpitor al Europei se colindă/ ca o cinstire luminoasă / pe câmpuri de safire paşte stele.

Versul din *Purgatoriul* este gingaş: cel din *Soledades* este tumultuos în chip deliberat (trad. D. Novăceanu, Ed. Univers, Bucureşti, 1982, p. 449).

125 Baudelaire a scris în *Recueillement: Entends, ma chère, entends, la douce Nuit qui marche.* (Mersul tăcut al nopţii n-ar trebui să se audă).

SIMURGUL ȘI VULTURUL

Cum s-ar putea reprezenta oare, după precepte literare, noțiunea unei ființe alcătuite din alte ființe, a unei păsări (bunăoară) alcătuite din păsări?[126] Astfel formulată, problema pare a admite doar soluții banale, dacă nu de-a dreptul supărătoare. S-ar putea spune că este întru totul rezolvată prin acel *monstrum horrendum ingens*, cu puzderie de pene, ochi, limbi și urechi, care personifică Faima (mai bine zis Scandalul sau Zvonul) în cea de a patra *Eneidă*, sau prin ciudatul rege făcut din oameni care acoperă frontispiciul *Leviathanului*, înzestrat cu spadă și toiag. Francis Bacon *(Essays,* 1625) a elogiat prima din aceste imagini; Chaucer și Shakespeare au imitat-o; nimeni n-o să considere acum că o întrece cu mult pe cea a „fiorosului Aceron” care, așa cum reiese din cele peste cincizeci de manuscrise din *Visio Tundali*, îi ține ostatici pe osândiții la chinurile iadului în rotunjimea pântecului său, pradă furiei câinilor, ursilor, leilor, lupilor și viperelor.

Noțiunea abstractă a unei ființe alcătuite din alte ființe nu pare să prevestească nimic bun; și totuși îi corespund, de necrezut, una dintre figurile cele mai memorabile din literatura occidentală și alta din cea orientală. Scopul rândurilor de față este să descrie ficțiunile acestea prodigioase. Una a fost zămislită în Italia, cealaltă la Nishapur.

Prima se află în Cântul XVIII din *Paradisul.* Dante, în a sa călătorie prin cerurile concentrice, citește în ochii Beatricei o fericire sporită, se simte și mai robit și înțelege

[126] În mod analog, în *Monadologia* (1714) de Leibniz, stă scris că universul este alcătuit din universuri infime, care la rîndul lor conțin universul, și tot așa la infinit.

că s-au înălțat din cerul purpuriu al lui Marte în cerul lui Jupiter. În vasta cuprindere a acestei sfere unde lumina e dalbă, zboară și cântă făpturi cerești, care alcătuiesc una după alta literele sentinței *Diligite justitiam* și apoi capul unui vultur, care de bună seamă nu este o copie a celor pământești, ci pură izvodire a Spiritului. Apare apoi strălucind vulturul întreg; este alcătuit din mii de regi drepți; vorbește, simbol vădit al imperiului, cu un singur glas, și rostește *eu* în loc de *noi* (*Paradisul*, XIX, 11). O străveche neliniște muncea cugetul lui Dante: Nu-i drept ca Dumnezeu să osândească pentru lipsă de credință un om fără de prihană, născut la malul Indului și care n-avea cum să afle de Hristos? Vulturul răspunde cu acea nelimpezime cuvenită revelațiilor divine; condamnă temerara întrebare, spune iarăși că nestrămutată este credința în Mântuitor și sugerează că Dumnezeu a putut insufla acest har unor păgâni plini de virtuți. Arată că între acești preafericiți se numără împăratul Traian. Precum și Rifeus, acesta din urmă înainte, iar primul după Sfânta Cruce.[127] Dacă în veacul al XIV-lea apariția Acvilei este strălucitoare, poate mai puțin impresionantă este în secolul XX, în care vulturii iluminați și marile litere de foc sunt destinate reclamei comerciale (cf. Chesterston, *What I saw in America*, 1922).

Pare, pe bună dreptate, de necrezut că cineva a izbutit să întreacă una din marile figuri ale *Comediei*; totuși, așa s-a întâmplat. Cu o sută de ani înainte ca Dante să conceapă emblema Vulturului, Farid al-Din Attar, persan din secta sufiților, plăsmui ciudatul Simurg (Treizeci de

[127] Pompeo Venturi condamnă alegerea lui Rifeus, bărbat care existase până la acea apoteoză numai în câteva versuri din *Eneida* (II, 339. 426). Vergiliu îl proclamă cel mai drept dintre troieni și, după ce-i vestește sfârșitul, adaugă versul eliptic plin de resemnare: *Dies aliter visum* (Într-alt chip hotărâră zeii). Nu mai regăsim în toată literatura vreo urmă a sa. Poate că Dante l-a ales ca simbol, în virtutea impreciziei sale. Cf. comentariile lui Casini (1921) și ale lui Guido Vitali (1943).

păsări), care virtual îl corijează și-l include. Farid al-Din Attar s-a născut la Nishapur[128], patria turcoazelor și a spadelor. Attar înseamnă în persană cel care face trafic de droguri. În *Memoriile Poeților* stă scris că aceasta-i era îndeletnicirea. Într-o zi, un derviș intră în prăvălie, se uită la mulțimea de cutii și flacoane și-l podidi plânsul. Attar, îngrijorat și uimit, îi ceru să plece. Dervișul îi răspunse: „Mie nu mi-e greu să plec, că n-am nimic pe lume. Ție în schimb îți va fi greu să-ți iei adio de la comorile pe care le văd în preajmă". Inima lui Attar se prefăcu într-un sloi de gheață. Dervișul plecă, dar a doua zi Attar își părăsi prăvălia și rosturile-i lumești.

Pelerin către Mecca, străbătu Egiptul, Siria, Turchestanul și nordul Hindustanului; la întoarcere se dărui cu evlavie proslăvirii lui Dumnezeu și creației literare. Cuceri faimă lăsând douăzeci de mii de distihuri; operele lui poartă următoarele titluri: *Cartea privighetorii, Cartea vitregiei, Cartea sfatului, Cartea misterelor, Cartea cunoașterii divine, Memoriile sfinților, Regele și Trandafirul, Declarație de minunății* și acel neasemuit *Colocviu al păsărilor* (Mantiq-al-Tayr). În ultimii ani de viață - și se spune că a ajuns până la o sută zece - renunță la toate desfătările lumești, chiar și la poezie. Muri ucis de soldații lui Tule, fiul lui Genghis-Han. Imaginea vastă pe care am pomenit-o este temeiul lui Mantiq-al-Tayr. Iată povestea poemului:

Tainicul rege al păsărilor, Simurgul, lasă să-i cadă în mijlocul Chinei o pană măiastră; păsările se pornesc s-o caute, sătule de vechea lor anarhie. Știu că numele regelui lor înseamnă treizeci de păsări; știu că palatul lui se află în Kaf, muntele circular ce împresoară pământul.

Se lansează în aventura aceasta aproape infinită; trec peste șapte văi sau mări; numele penultimei este Vârtejul;

---

128 Katibi, autor al operei *Confluența celor două mări,* a mărturisit: „Sunt din grădina Nishapur, precum Attar, dar eu sunt spinul din Nishapur, în vreme ce el era trandafirul".

cea de pe urmă se cheamă Destrămarea. Mulți pelerini dau înapoi; alții pier. Treizeci, purificați de chinuri, ating muntele Simurgului. În sfârșit, îl contemplă: înțeleg că ei sunt Simurgul și că Simurgul e fiecare dintre ei și toți laolaltă în Simurg sunt cele treizeci de păsări și în fiecare pasăre este Simurgul[129]. Și Plotin *(Eneadele*, V, 8.4) proclamă o prelungire paradiziacă a principiului identității: *Totul, în cerul inteligibil, se află pretutindeni. Fiecare lucru este în același timp totalitatea. Soarele înseamnă toate stelele*. *Și fiecare stea toate stelele*, *și fiecare stea toate stelele și soarele.*

Nepotrivirea între Vultur și Simurg nu-i mai puțin vădită decât asemănarea. Vulturul nu-i decât neverosimil; Simurgul, imposibil. Oamenii care alcătuiesc Vulturul nu se pierd în el (David îi este pupila ochilor, Traian, Ezechiel și Constantin îi sunt sprâncene): păsările care-l privesc pe Simurg sunt totodată Simurgul. Vulturul este un simbol al efemerului, așa cum înainte fuseseră literele, și cei care-l desenează nu încetează a fi cine sunt; Simurgul cel omniprezent este de nepătruns. Dincolo de Vultur se află Dumnezeul lui Israel și al Romei; dincolo de magicul Simurg este panteismul.

O ultimă observație. Din parabola Simurgului răzbate forța imaginației; mai puțin vădită, dar la fel de adevărată, este precizia sau rigoarea sa. Pelerinii caută un tâlc necunoscut, iar acest tâlc, pe care abia la sfârșit îl aflăm, trebuie neapărat să uimească și să nu fie, ori să nu pară, un adaos. Autorul biruie dificultatea cu eleganță clasică; în chip inspirat, căutătorii sunt ceea ce caută. Tot astfel precum David este tainicul protagonist al poveștii pe care i-o spune Nathan (2, *Samuel*, 12); tot astfel precum De Quincey a deslușit că omul Oedip, nu omul în general, este

---

129 Silvina Ocampo *(Spații metrice,* 12) a versificat astfel acest episod: „Pasărea era Domnul, oglindă ce nu piere/ Le cuprindea pe toate, nu doar ca-ntr-o părere/ În ale sale pene penele-și aflau toate / Și-n ochi, ochii aceia cu amintiri deșarte”.

adevărata cheie a enigmei Sfinxului din Teba.

ÎNTÂLNIREA ÎNTR-UN VIS

După ce a străbătut bolgiile Infernului și anevoioasele tărâmuri ale Purgatoriului, în Paradisul lumesc Dante o vede, în sfârșit, pe Beatrice; Ozanam presupune că scena (neîndoios una dintre cele mai uimitoare pe care le-a izvodit literatura) este nucleul primitiv al *Divinei Comedii.* Scopul meu este s-o povestesc, să rezum ceea ce spun scoliaștii și să prezint vreo observație, poate nouă, de natură psihologică.

În dimineața de treisprezece aprilie a anului 1300, în penultima zi a călătoriei sale, după ce trecuse prin multe încercări, Dante intră în Paradisul lumesc ce încununează culmea Purgatoriului. A văzut focul vremelnic și pe cel veșnic, a trecut printr-un zid arzător, cugetul său este liber și drept. Vergiliu i-a pus mitra și l-a încununat *(per ch'io te sovra te corono e mitrio)*[130]. Pe cărările unei grădini seculare ajunge la un râu neasemuit de limpede, deși copacii împiedică luna și soarele să-l lumineze. Prin văzduh se aude muzică și pe malul celălalt al apei înaintează o procesiune misterioasă. Douăzeci și patru de bătrâni înveșmântați în alb și patru animale cu câte șase aripi presărate cu ochi deschiși pășesc înaintea unui car triumfal, tras de un grifon; în dreapta dănțuie trei femei, dintre care una este atât de roșie, încât abia am putea-o distinge în foc; în stânga alte patru, de purpură, una având trei ochi. Carul se oprește, și apare o femeie acoperită cu văluri; veșmântul ei e de culoarea flăcării vii. Nu cu ajutorul văzului, ci datorită încremenirii spiritului și tulburării sângelui său, Dante înțelege că este Beatrice. În pragul Gloriei, simte iubirea care îl copleșise de atâtea ori

[130] „asupră-ți domn pe tine te-ncunun" (*Purgatoriul.* XXVII. 142).

la Florența. Caută sprijin la Vergiliu, precum un copil speriat, dar Vergiliu nu mai este în preajmă.

Ma Virgilio n 'avea lasciati scemi
di se, Virgilio, dolcissimo patre,
Virgilio a cui per mia salute die ' mi.[131]

Beatrice îl strigă pe nume, poruncitoare. Îi spune că nu se cade să deplângă dispariția lui Vergiliu, ci propriile sale vini. Cu ironie îl întreabă cum de a binevoit să pună piciorul într-un loc unde omul este fericit. Văzduhul s-a umplut de îngeri; Beatrice le înșiruie, neînduplecată, rătăcirile lui Dante. Le spune că în zadar îl căuta ea în vise, căci el căzuse atât de jos, încât ea n-a găsit altă cale de mântuire decât să-i arate ticăloșiile. Dante își pleacă ochii, rușinat, bâiguie și se jeluiește. Ființele fabuloase îl ascultă; Beatrice îl silește să se spovedească în fața lor… Așa sună, în stângace proză spaniolă, întristătoarea scenă a primei întâlniri cu Beatrice în Paradis. În mod surprinzător, Theophil Spoerri observă *(Einführung in die Göttliche Komödie*, Zürich, 1946): „Fără îndoială, însuși Dante visase într-alt chip la această întâlnire. Nimic din paginile anterioare nu arată că acolo îl aștepta cea mai mare umilință a vieții lui" .

Comentatorii descifrează scena, oprindu-se la fiecare chip în parte. Cei douăzeci și patru de bătrâni din Apocalipsă (4,4) sunt cele douăzeci și patru de cărți ale Vechiului Testament, după *Prologus Galeatus* de Sfântul Ieronim. Animalele cu șase aripi sunt evangheliștii (după Tommaseo) sau Evangheliile (după Lombardi). Aripile sunt cele șase legi (după Pietro di Dante) sau răspândirea doctrinei în cele șase dimensiuni ale spațiului (după Francesco da Buti). Carul reprezintă Biserica universală;

[131] „Dar vai, Vergil, lumina mea curată, / pierise-n zări, Vergiliu, scump părinte, / cui m-am lăsat spre mântuire-dată?" (*Purgatoriul*, XXX, 49-51).

cele două roți sunt cele două Testamente (Buti), sau viața activă și cea contemplativă (Benvenuto da Imola), sau Sfântul Dominic și Sfântul Francisc (*Paradisul,* XII, 106-111), ori Justiția și Pietatea (Luigi Pietrobono). Grifonul - leu și acvilă - este Hristos, prin unirea ipostatică dintre Cuvânt și natura omenească; Didron susține că este vorba de Papa „care, ca pontif sau acvilă, se înalță până la tronul împăratului Ceresc pentru a-i primi poruncile, și ca leu sau rege cutreieră pământul, plin de vigoare". Femeile care dănțuie la dreapta sunt virtuțile teologale, iar cele de la stânga, virtuțile cardinale. Femeia înzestrată cu trei ochi este Prudența, care vede trecutul, prezentul și viitorul. Se ivește Beatrice, și dispare Vergiliu, fiindcă Vergiliu este rațiunea, iar Beatrice credința; la fel și după Vitali, deoarece culturii clasice i-a urmat cultura creștină.

Interpretările enumerate sunt, neîndoios, demne de crezare. Ele justifică logic (nu poetic), cu destulă rigoare, trăsăturile incerte. Carlo Steiner scrie: „O femeie cu trei ochi e un monstru, însă Poetul, aici, nu se supune regulilor stricte ale artei, pentru că năzuiește în primul rând să exprime conceptele morale care-i sunt scumpe. Dovadă negreșită că în sufletul acestui ilustru creator arta nu era pe primul loc, ci dragostea întru bunătate". Mai puțin expansiv, Vitali emite această judecată: „Dorința arzătoare de a plăsmui alegorii îi inspiră lui Dante născociri de o frumusețe îndoielnică".

Două fapte mi se par indiscutabile. Dante voia ca procesiunea să fie frumoasă (*Non che Roma di carro cosi bello, ralle grasse Affricano*)[132], procesiunea este însă de o urâțenie complicată. Un grifon care trage un car, animale cu aripi presărate cu ochi deschiși, o femeie verde, alta stacojie, alta având pe chip trei ochi, un om care pășește dormind, par mai puțin potriviți cu împărăția Cerului și mai curând închipuitelor bolgii ale Infernului. Nu-i

[132] „Nu carul ce-a purtat pe Scipio,/ sau pe August la Roma în cetate" *(Purgatoriul. XX*IX. 1 1 5).

diminuează oroarea faptul că unele din aceste plăsmuiri se trag din cărțile profetice *(ma leggi Ezechiel che li dipinge)*[133] și altele din *Revelația* Sfântului Ioan. Critica mea nu este un anacronism; celelalte scene din Paradis exclud elementul monstruos.[134]

Toți comentatorii au scos în evidență asprimea Beatricei; unii, urâțenia anumitor simboluri; ambele anomalii, după părerea mea, derivă dintr-o origine comună. Este vorba, de bună seamă, de o ipoteză; o voi expune pe scurt.

A te îndrăgosti înseamnă a-ți crea o religie al cărei zeu este supus greșelii. Faptul că Dante a nutrit pentru Beatrice o adorație plină de pasiune este un adevăr de nedezmințit; că ea și-a râs o dată de el, și altă dată l-a disprețuit, sunt fapte pe care le înregistrează *Vita nuova.* Există unii care susțin că aceste fapte sunt reflexe ale altora; de-ar fi așa, acestea ne-ar întări cu atât mai mult certitudinea unei iubiri nefericite și de rău augur. După moartea Beatricei, pierdută acum pentru totdeauna, Dante s-a jucat plăsmuind întâlnirea cu ea, ca să-și domolească tristețea; eu cred că a edificat tripla arhitectură a poemului său pentru a intercala această întâlnire. I s-a întâmplat atunci așa cum se întâmplă de obicei în vise, a presărat întâlnirea cu obstacole nefericite. Acesta a fost cazul lui Dante. Respins pentru totdeauna de Beatrice, a visat-o, dar a visat-o nespus de aspră, a visat-o inaccesibilă, a visat-o într-un car tras de un leu care era o pasăre și care-și dovedise esența de șoim și de fiară, când ochii Beatricei îl așteptau (*Purgatoriul,* XXXI, 121). Asemenea fapte pot prefigura un coșmar care prinde contur și se amplifică în cântul următor. Beatrice piere; un

133 „Citește-l însă pe Ezechiel care zugrăvește" (*Purgatoriul*. XXIX. 100).

134 După ce scrisesem cele de mai sus, citesc, în glosele lui Francesco Torraca, faptul că într-un bestiar italian grifonul este simbolul diavolului *(Per lo Grifone intendo lo nemico).* Nu știu dacă este îngăduit să adaug că, în Codicele de la Exeter, pantera, animal cu glas melodios și respirație gingașă, este simbolul Mântuitorului.

vultur, o vulpe și un dragon se năpustesc asupra carului; roțile și osia se acoperă de pene; atunci carul scoate șapte capete (*Trasformato così'l dificio santo/ mise fuor teste...)*[135] un uriaș și o târfă uzurpă locul Beatricei.[136]

Beatrice a existat pentru Dante în mod absolut. Dante, foarte puțin, poate deloc, pentru Beatrice; noi toți tindem, din compasiune, din venerație, să dăm uitării această jalnică nepotrivire, de neuitat pentru Dante. Citesc și recitesc nefericirile iluzoriei sale întâlniri și mă gândesc la cei doi amanți pe care Alighieri i-a visat în uraganul celei de a doua bolgii, și care sunt simboluri nedeslușite, chiar dacă el n-a înțeles-o ori n-a dorit-o, ale acelei fericiri care nu i-a fost hărăzită. Mă gândesc la Francesca și la Paolo, uniți pentru veșnicie în infernul lor. (*Questi, che mai da me non fia diviso...*[137]) Cu dragoste cumplită, cu tulburare, cu admirație, cu invidie.

---

[135] „Și-astfel schimbat, măritul car pe dată/ porni să-ntindă țeste..." (*Purgatoriul*. XXXII. 142-143.

[136] Se va obiecta că asemenea urâțenii sunt reversul precedentei „Frumuseți". Bineînțeles, dar sunt semnificative... Alegoric, agresiunea vulturului reprezintă primele persecuții; vulpea, erezia; dragonul, pe Satana sau pe Mahomed sau Anticristul: capetele, păcatele capitale (după Benvenuto da Imola) sau sacramentele (după Buti): uriașul îl reprezintă pe Filip al IV-lea cel Frumos, regele Franței.

[137] „Acesta, ce mi-e în veci nedespărțit" (*Infernul.* V. 135).

ULTIMUL SURÂS AL BEATRICEI

Intenția mea este să comentez versurile cele mai patetice pe care literatura le-a izvodit vreodată. Sunt cele din cântul al XXXI-lea din *Paradisul* și, cu toate că sunt celebre, nimeni nu pare a fi deslușit chinul ce zace în ele, nimeni nu le-a ascultat în întregime. Este foarte adevărat că tragica lor substanță aparține mai puțin autorului ei, mai puțin lui Dante protagonist, cât lui Dante povestitor sau plăsmuitor.

Iată aceste versuri. Pe culmea muntelui din Purgatoriu, Dante îl pierde pe Vergiliu. Călăuzit de Beatrice, a cărei frumusețe sporește cu fiecare cer pe care-l ating, străbate sferele concentrice una după alta, până când ajunge la cea care le înconjoară pe celelalte, cea a primului mobil. La poalele lui se află stelele neclintite; deasupra lor, Empireul, care nu este cer trecător, ci veșnic, plămădit doar din lumină. Urcă în Empireu; în această regiune necuprinsă (ca în pânzele prerafaelite) ceea ce e departe nu-i mai puțin deslușit decât ceea ce se află în apropiere. Dante vede un râu înalt de lumină, vede pâlcuri de îngeri, vede infinitul Trandafir al Paradisului alcătuit din sufletele celor drepți, înșiruite în formă de amfiteatru. Deodată, își dă seama că Beatrice l-a părăsit. O vede sus, pe unul din cercurile Trandafirului. Aidoma unui om care, din străfundul mării, și-ar ridica ochii către bolta unde tună, tot astfel el o venerează și o imploră. Îi mulțumește pentru binefăcătoarea-i milă și îi încredințează sufletul. Textul grăiește așa:

Così orai: e quela, sì lontana
come parea, sorrise e riguardommi;

poi și tornò all'eterna fontana.[138]

Cum trebuie interpretate aceste versuri? Creatorii de alegorii spun: Rațiunea (Vergiliu) este un mijloc spre a ajunge la credință; credința (Beatrice), un mijloc spre a atinge divinitatea; ambele se pierd o dată ce și-au împlinit menirea. Explicația, după cum va fi observat cititorul, nu este fără cusur, ci searbădă; din acea nefericită schemă nu s-au ivit niciodată versurile acestea.

Comentariile pe care le-am cercetat nu văd în surâsul Beatricei decât un simbol al încuviințării. „O ultimă privire, un ultim surâs, dar o făgăduință sigură", remarcă Francesco Torraca. „Zâmbește pentru a-i spune lui Dante că ruga sa a fost ascultată; îl privește pentru a-i mai mărturisi o dată dragostea pe care i-o poartă", confirmă Luigi Pietrobono. Această părere (care e și a lui Casini) mi se pare foarte îndreptățită, dar este evident că nu prea seamănă cu scena amintită.

Ozanam (*Dante et la philosophie catholique*, 1895) consideră că apoteoza Beatricei a fost tema primitivă a *Divinei Comedii*; Guido Vitali se întreabă dacă, atunci când a creat *Paradisul*, Dante n-a fost mânat, mai întâi de toate, de intenția de a întemeia un nou regat pentru doamna lui. Un pasaj celebru din *Vita nuova* („Sper să spun despre ea ceea ce nu s-a spus despre nicio femeie") îndreptățește sau înlesnește această ipoteză. Eu aș merge mai departe. Socotesc că Dante a plăsmuit cea mai frumoasă carte pe care a dat-o vreodată literatura pentru a insera câteva întâlniri cu Beatrice, cea cu neputință de recâștigat. Mai bine zis, bolgiile pedepselor și Purgatoriul dinspre miazăzi, cele nouă cercuri concentrice și Francesca și sirena și grifonul și Bertrand de Born sunt inserări: un surâs și o voce, pe care el le știe pierdute, sunt adevăratul teniei. La început se spune în *Vita nuova* că odată el a înșiruit într-o

[138] „Atare mă rugai: și către mine/ zâmbind privi iubita de departe/ și-apoi din nou în marea de lumine." *(Paradisul.* XXXI. 91-93).

epistolă șaizeci de nume de femei pentru a strecura printre ele, tainic, numele Beatricei. Cred că *Divina Comedie* a repetat acest joc melancolic.

Faptul că un nefericit își imaginează fericirea n-are nimic deosebit; noi toți o facem, în fiecare zi. Dante o face ca și noi, dar ceva ne lasă mereu să întrezărim groaza pe care o ascund aceste plăsmuiri fericite. Într-o poezie de Chesterton se vorbește despre *nightmares of delight,* coșmarele desfătării; această figură de stil definește oarecum terțetul citat din *Paradisul.* Dar în poezia lui Chesterton, accentul cade asupra cuvântului *delight*; în terțetul lui Dante, asupra lui *nightmare.*

Să reconstituim scena. Dante, având-o pe Beatrice alături, se află în Empireu. Peste ei se arcuiește, de necuprins, Trandafirul celor drepți. Trandafirul este departe, dar formele pe care le cuprinde sunt deslușite. Această contradicție, deși justificată de poet (*Paradisul*, XXX, 118), constituie poate primul indiciu al unei neînțelegeri tainice, căci deodată Beatrice nu mai e lângă el. I-a luat locul un bătrân (*credea veder Beatrice*, *e vidi un sene*[139]). Dante abia izbutește să întrebe unde-i Beatrice. *Ov'è ella?*[140] strigă. Bătrânul îi arată unul din cercurile înaltului Trandafir. Acolo, înconjurată de un nimb, se află Beatrice; Beatrice, a cărei privire îl umplea de obicei de o beatitudine de nesuportat, Beatrice, care obișnuia să se îmbrace în roșu, Beatrice, la care se gândise atâta, încât a rămas uluit aflând că niște pelerini, întâlniți într-o dimineață la Florența, nu auziseră nicicând vorbindu-se despre ea, Beatrice, care odată i-a respins salutul, Beatrice, care a murit la douăzeci și patru de ani, Beatrice de Folco Portinari, care s-a căsătorit cu Bardi. Dante o zărește, în înaltul cerului; bolta senină nu-i mai departe de străfundurile mării decât ea de el. Dante îi adresează o

---

139 „Dar una vrem și alta avui în schimb/ căci un bătrân văzui în fața-mi stând" (*Paradisul*. XXXI. 59).

140 „Dar unde-i ea?" (*Paradisul,* XXXI, 64).

rugăciune ca lui Dumnezeu, dar și ca unei femei adorate:

O donna in cui mia speranza vige,
e che soffristi per la mia salute
in inferno lasciar le tue vestige...[141]

Atunci Beatrice îl privește o clipă și surâde, pentru a se întoarce apoi în veșnicul izvor de lumină.

Francesco de Sanctis (*Storia della Letteratura Italiana*, VII) înțelege astfel pasajul: „Când Beatrice se îndepărtează, Dante nu se tânguie: orice zgură pământească a ars în el și s-a mistuit". E adevărat, dacă ne referim la țelul poetului; e greșit, dacă ne referim la sentiment.

Să reținem un fapt de necontestat, un singur fapt cât se poate de mărunt: scena a fost *imaginată* de Dante. Pentru noi, este foarte reală; pentru el a fost mai puțin. (Realitatea, pentru el, era că mai întâi viața și apoi moartea i-au răpit-o pe Beatrice.) Lipsit pe vecie de Beatrice, singur și poate umilit, a plăsmuit scena pentru a-și închipui că este împreună cu ea. Din păcate pentru el, din fericire pentru secolele în care avea să fie citit, conștiința faptului că întâlnirea era imaginară i-a deformat viziunea. De aici întâmplările cumplite, cu atât mai infernale, bineînțeles, cu cât se petreceau în Empireu: dispariția Beatricei, bătrânul care-i ia locul, brusca înălțare la Trandafir, vremelnicia surâsului și privirii, întoarcerea pe vecie a feței.[142] În cuvinte se întrevede groaza: *come parea* se referă la *lontana,* dar înrâurește și pe *sorrise*, astfel încât Longfellow a putut da următoarea traducere, în versiunea pe care a făcut-o în 1867:

---

[141] „O tu, ce semeni a nădejdii floare,/ și-n iad de dragul mântuirii mele/ ai binevrut să te scobori soare." (*Paradisul*. XXXI. 79-81).

[142] Și acea *Blessed Demozel* de Rossetti, care tradusese *Vita nuova*, este nefericită în paradis.

„Thus I implored; and she, so far away,
Smiled as it seemed, and looked once more at me…”

Iar *eterna* pare a înrâuri pe s*i tornò.*

BORGES ORAL
(1979)

Traducere de
IRINA DOGARU

Prezentare

Volumul Borges, oral (Borges oral), *din 1979, adună câteva dintre cele mai importante conferințe ale scriitorului despre subiectele predilecte: cartea, nemurirea, timpul, genul polițist.*

A fost evocată adesea maniera sa „enigmatică” de a vorbi în public, „ciudată” prin faptul că era în același timp apropiată și distantă. Se poate invoca drept explicație orbirea progresivă care condiționa puternic relația lui Borges cu publicul. Vorbea unui auditoriu întrezărit vag, nu unor oameni pe care să-i poată vedea cum îl ascultă și cărora să le poată cunoaște reacțiile de aprobare sau dezaprobare a spuselor sale. „Dialogul” era fatal impersonal. Dar mai există o cauză, evocată de filosoful spaniol Julián Marías, și anume faptul că Borges „nu aparținea în întregime acestei lumi”. Să urmărim două dintre aceste evocări. Prima îi aparține lui Marcos R. Barnatán, care l-a ascultat pe Borges vorbind studenților de la Facultatea de Litere și Filosofie din Buenos Aires: „În fața noastră, fantomatic și misterios, se afla maestrul silogismelor, ca o umbră proiectată pe pereții coșcoviți de umezeală, vorbind despre panteismul oriental. Glasul său molcom, depărtat, nu-și întrerupea discursul. Spre sfârșit a făcut un gest cu mâna, un gest întrerupt. Auditoriul a avut o reacție de nerăbdare. Conferențiarul, cufundat în lumea pe care o zămislea din cuvinte, uitase de noi”. A doua evocare îi aparține lui Julián Marías, care l-a ascultat vorbind la Madrid: „Borges nu a plecat niciodată dintre noi. Adevărul este că parcă ar sta să plece în fiecare clipă. Este încă aici, dar în același timp se depărtează nu știm încotro. Nu este (și în aceasta consta magia și farmecul sau) în întregime din această lume”.

Caracteristica principală a acestor conferințe este gradul foarte înalt de implicare directă în problematica pe care o tratează. A ales, cum singur spune în Prolog, *acele subiecte cu care timpul l-a făcut să-și împletească viața. Să urmărim câteva accente personale din aceste stenograme ale conferințelor, în care fiecare cuvânt are o vibrație intimă, iar frazele posedă densitatea mărturisirilor de credință.*

Scriitorul care-și imaginează raiul sub forma unei biblioteci și care-l definește pe om drept „bibliotecar imperfect" nu poate să laude cartea decât în termeni superlativi: instrument „uluitor" de păstrare a memoriei și imaginației, în „încăperea fermecată" (Emerson) care este biblioteca, șansă unică de a fi fericiți: „Am închinat o bună parte a vieții mele literelor și cred că o formă de fericire este lectura; altă formă de fericire, nu mai puțin intensă, e creația poetică, sau ceea ce numim creație, un amestec de uitare și amintire despre ceea ce am citit". Dacă accentul principal cade pe plăcerea lecturii, pe bucuria și chiar fericirea pe care ne-o procură cartea, nu lipsesc însă nici referiri la „îmbogățirea" cărții prin lectură („ni se întâmplă ceva ciudat: dacă o citim, se schimbă de fiecare dată"), nici sfatul insistent dat tinerilor de a se adresa direct cărții, nu comentariilor: citind cărțile, aceștia vor înțelege poate mai puțin, dar se vor bucura întotdeauna și vor auzi glasul cuiva. Și adaugă, profitând de prilejul de a sublinia importanța oralității pe care i-l ofereau conferințele: „Aș spune că cel mai important lucru la un autor e intonația, iar într-o carte cel mai important lucru e vocea autorului, această voce care ajunge până la noi".

Abordând chestiunea nemuririi, ține să marcheze despărțirea de Unamuno, care aspira la o nemurire strict personală, și reia mărturisirea de detașare din Borges și eu: *„Eu nu vreau să fiu în continuare Jorge Luis Borges, eu vreau să fiu altcineva. Nădăjduiesc ca moartea mea să fie totală, nădăjduiesc să mor cu trupul și cu sufletul". Se*

simte sătul de sine însuși, de numele și faima sa, și vrea să se elibereze de ele. Să ne amintim finalul paginii pe care o intitulează Borges și eu, *unde motivul desprinderii de sine este faptul că se recunoaște mai mult în cărțile altora decât în ale sale și că ceea ce e mai bun în ele aparține tradiției sau limbajului. Remarcabilă este acum evocarea emoționantă a morții lui Socrate, care nu e afectat de moartea personală, fiindcă „îndeletnicirea lui era alta: să stea de vorbă, să stea de vorbă de fiecare dată altfel". Nemurirea i se pare necesară într-o formă impersonală: „De pildă, ori de câte ori cineva își iubește vrăjmașul, se manifestă iubirea lui Hristos. În acel moment el este Hristos. De fiecare dată când repetăm un vers de Dante sau Shakespeare suntem, într-un fel, acea clipă în care Shakespeare sau Dante au scris versul cu pricina. La urma urmei, nemurirea e în memoria celorlalți și în opera pe care o lăsăm în urma noastră". Ba chiar în absența unei opere propriu-zise, toți ne perpetuăm în posteritate, fiindcă suntem, fiecare dintre noi, toți oamenii care au murit înaintea noastră. Înaintașii trăiesc prin noi prin simplul fapt că vorbim aceeași limbă, care este creație și constituie o formă de nemurire.*

Vorbind despre Poe și narațiunea polițistă, are ocazia să reia observația că „genurile literare depind, poate, mai puțin de texte și mai mult de modul în care aceste texte sunt citite". În Alte investigări *afirmase, într-un plan și mai general, că o literatură diferă de alta în primul rând prin felul în care este citită și că ar fi suficient să cunoaștem tipul de cititor căruia i se adresează și care o citește, pentru a reconstitui acea literatură.*

În sfârșit, problema timpului, cu inevitabila referire la Heraclit și imposibilitatea de a ne scălda de două ori în același râu, pentru că suntem la fel de curgători precum apele râului, cu comentariul cunoscut al concepției lui Platon, potrivit căreia timpul este imaginea mișcătoare a veșniciei, cu melancolica și patetica încheiere despre viața

omului privită ca un „zbucium necontenit" în care problema timpului nu poate fi eludată: „Cine sunt eu? Cine este fiecare dintre noi? Cine suntem? S-ar putea să aflăm cândva acest lucru. S-ar putea să nu-l aflăm. Dar între timp, așa cum a spus Sfântul Augustin, sufletul meu arde fiindcă vreau să *știu".*

Andrei Ionescu

PROLOG

Când Universitatea Belgrano mi-a propus să țin cinci conferințe, am ales teme cu care timpul mă făcuse să-mi împletesc viața. Cea dintâi, cartea, acest instrument fără de care nu pot să-mi închipui existența, și care nu mi-e mai puțin indispensabil decât mâinile sau ochii. Cea de-a doua, nemurirea, această amenințare sau speranță la care au visat atâtea generații și care postulează bună parte din poezie. A treia temă, Swedenborg, vizionarul care a scris că cei morți aleg iadul sau paradisul, pecetluindu-și alegerea prin propria voință. Cea de-a patra, povestirea polițistă, această riguroasă jucărie pe care ne-a lăsat-o Edgar Allan Poe. În sfârșit, cea de-a cincea, timpul, care continuă să fie pentru mine problema esențială a metafizicii.

Grație auditoriului, care mi-a acordat indulgenta sa ospitalitate, prelegerile mele au avut un succes la care nu visasem și pe care în mod sigur nu îl meritam.

Ca și lectura, prelegerea e o muncă de colaborare, iar cei care ascultă nu sunt mai puțin importanți decât cel care vorbește.

În această carte sunt eu cel din timpul acelor conferințe. Nădăjduiesc că cititorul le va îmbogăți, așa cum au făcut-o ascultătorii.

J. L.B.

Buenos Aires, 3 martie 1979

CARTEA

Dintre numeroasele instrumente ale ființei omenești, cel mai uluitor este, fără putință de tăgadă, cartea. Celelalte sunt prelungiri ale trupului. Microscopul, telescopul, sunt prelungiri ale privirii; telefonul este o prelungire a glasului. Mai apoi avem plugul și spada, prelungiri ale brațului. Însă cartea e altceva: cartea e o prelungire a memoriei și imaginației.

În *Cezar și Cleopatra* de Shaw, când se vorbește despre biblioteca din Alexandria, se spune că este memoria umanității. Ce altceva este trecutul nostru dacă nu un șir de vise? Ce diferență poate exista între a-ți aminti vise și a-ți rememora trecutul? Acesta este rolul pe care îl are de jucat cartea.

M-am gândit odată să scriu o istorie a cărții. Nu din punct de vedere fizic. Nu mă interesează sub acest aspect (mai cu seamă cărțile bibliofililor, care au obiceiul de a exagera), ci diferitele aprecieri de care s-a bucurat cartea. Am fost anticipat de Spengler, în opera sa *Decadența Occidentului*, unde există câteva pagini extrem de frumoase despre carte. Chiar dacă am să mai strecor din când în când câte o părere personală, intenționez să mă refer la textul lui Spengler.

În antichitate nu exista cultul cărții ca în zilele noastre - lucru care mă surprinde. Anticii vedeau în carte un substitut al cuvântului rostit. Expresia care se citează atât de des: *Scripta manent, verba volant*, nu înseamnă că ar fi efemer cuvântul rostit, ci de fapt că e durabil și mort cuvântul scris. În schimb, cuvântul rostit parcă ar fi înaripat, ușor; înaripat și sfânt, după expresia lui Platon. Toți marii maeștri ai umanității au fost, în mod

surprinzător, maeștri orali.

Să ne întoarcem la primul caz: Pitagora. Știm că Pitagora nu a scris în mod deliberat. Nu a scris pentru că nu a vrut să se lege de un cuvânt scris; de aceea, Aristotel nu vorbește niciodată despre Pitagora, ci despre pitagoreici. Ne spune, de pildă, că pitagoreicii împărtășeau credința, dogma eternei reîntoarceri, pe care mult mai târziu avea să o descopere Nietzsche. Cu alte cuvinte, ideea timpului ciclic, pe care a combătut-o Sfântul Augustin în *Cetatea Domnului.* Printr-o frumoasă metaforă, Sfântul Augustin spune că prin crucea lui Hristos suntem mântuiți de labirintul circular al stoicilor. Ideea unui timp ciclic a fost propovăduită și de către Hume, Blanqui… și de atâția alții.

Pitagora a ales să nu scrie, pentru că dorea ca gândirea lui să trăiască și după moarte în mintea discipolilor. Aici a intervenit acel (eu nu știu grecește, așa că voi încerca să o spun în latină) *Magister dixit* (maestrul a spus). Ceea ce nu înseamnă că ar fi fost obligați la obediență totală pentru că maestrul le spusese să facă aceasta; dimpotrivă, se afirmă astfel libertatea de a urma și mai târziu gândirea inițială a maestrului.

Nu știm dacă el este cel care a născocit doctrina timpului ciclic, dar știm, într-adevăr, că discipolii săi o propovăduiau. Pitagora moare cu trupul, iar ei, printr-un fel de transmigrare - asta i-ar fi plăcut lui Pitagora -, continuă să gândească și să regândească sistemul lui filosofic, iar atunci când li se reproșează că au spus ceva nou, se refugiază în pomenita formulă: maestrul a spus *(Magister dixit).*

Însă avem și alte exemple. Avem înaltul exemplu al lui Platon, care spune despre cărți că sunt niște efigii (poate se gândea la sculpturi sau la tablouri), despre care se crede că sunt însuflețite, însă, dacă le adresezi o întrebare, nu îți răspund.

Și atunci, pentru a corecta această mutenie a cărților,

inventează dialogul platonic. Mai bine spus, Platon se multiplică în numeroase personaje: Socrate, Gorgias și ceilalți. Putem presupune și că Platon voia să se consoleze la gândul morții lui Socrate, socotind că acesta continua să trăiască. În fața oricărei probleme, el își spunea: ce ar fi crezut Socrate despre asta? Așa s-a ajuns să se vorbească, pe bună dreptate, despre nemurirea lui Socrate, cel care nu a lăsat nimic scris, fiind în același timp și un maestru oral.

Despre Hristos știm că a scris o singură dată câteva cuvinte, pe care nisipul și-a luat sarcina de a le șterge. Nu a mai scris altceva, după cunoștința noastră. Buddha a fost, la rândul său, un maestru oral; ne-au rămas predicile sale. Avem, mai târziu, o pildă a Sfântului Anselmus: „A pune o carte în mâna unui ignorant e la fel de primejdios ca a pune o sabie în mâna unui copil”. Așa se gândea despre cărți. În întregul Orient încă mai există convingerea că o carte nu trebuie să dezvăluie secretul lucrurilor; o carte trebuie, pur și simplu, să ne ajute să descoperim. În pofida faptului că nu cunosc limba ebraică, am studiat întrucâtva Cabala și am citit versiunea engleză și pe cea germană a *Zoharului* (Cartea Splendorilor) și *Sefer Yetzira* (Cartea Legăturilor). Știu că aceste cărți nu au fost scrise pentru a fi înțelese, ci pentru a fi interpretate, sunt îndemnuri ca cititorul să-și urmeze gândirea. Antichitatea clasică nu a avut față de cărți respectul pe care îl avem noi astăzi, cu toate că Alexandru Macedon ținea la căpătâi *Iliada* și sabia, aceste două arme. Homer era cu adevărat foarte respectat, însă nu era socotit un autor sacru, în sensul pe care îl dăm noi astăzi acestui cuvânt. Nu se considera că *Iliada* și *Odiseea* ar fi fost texte sacre, erau cărți respectate, însă în același timp puteau fi contestate.

Platon i-a putut exila pe poeți în afara *Republicii* sale fără a fi bănuit de erezie. Acestor mărturii ale anticilor împotriva cărților li se poate adăuga una foarte neobișnuită aparținându-i lui Seneca. Printre admirabilele

sale epistole închinate lui Luciliu se numără și una îndreptată împotriva unui individ peste măsură de orgolios, despre care spune că avea o bibliotecă formată din o sută de volume; și care - se miră Seneca - are timp să citească o sută de volume. Acum, în schimb, sunt apreciate bibliotecile vaste.

În antichitate mai există ceva care ne trezește uimirea și nu se aseamănă cultului nostru pentru carte. În carte se vede întotdeauna un înlocuitor al cuvântului rostit, însă mai târziu ajunge din Orient un concept nou, cu totul străin pentru antichitatea clasică: acela de carte sfântă. Să luăm două exemple, începând cu ultimul în ordinea cronologică: musulmanii. Aceștia socotesc *Coranul* anterior creației, anterior limbii arabe, ca fiind unul din atributele divinității, nu o lucrare a lui Dumnezeu; este mai degrabă mila sau dreptatea Lui. În *Coran* se vorbește - destul de misterios - despre *zămislitoarea cărții. Zămislitoarea cărții* e un exemplar al *Coranului* scris în ceruri. Ar fi, cu alte cuvinte, arhetipul platonic al *Coranului*, iar această carte - se spune în *Coran* - e scrisă în cer, care e unul din atributele divinității, anterior creației. Acesta e un adevăr proclamat de înțelepții musulmani.

Avem și alte exemple, mai apropiate de vremea noastră: Biblia sau, mai concret, *Tora* sau *Pentateucul.* Se consideră că aceste cărți au fost dictate de Sfântul Duh. E ciudat: cărți aparținând mai multor autori și epoci sunt atribuite unui singur spirit; însă chiar în Biblie se spune că Duhul dă viață după bunul său plac. Evreilor le-a venit ideea de a strânge laolaltă mai multe opere literare din mai multe epoci și de a forma astfel o singură carte, al cărei titlu este *Tora* (Biblia în grecește). Toate aceste cărți au fost atribuite unui singur autor: Sfântul Duh.

Bernard Shaw a fost întrebat odată dacă el credea că Duhul Sfânt scrisese Biblia. Răspunsul lui a fost: „Orice carte care merită să fie recitită a fost scrisă de către Duh”. Cu alte cuvinte, o carte trebuie să depășească intenția

autorului ei. Intenția autorului nu e altceva decât un sărman imbold omenesc, supus greșelii, însă într-o carte trebuie să existe ceva mai mult. *Don Quijote*, de pildă, e mai mult decât o satiră împotriva romanelor cavalerești. E un text absolut în care nu intervine, pentru nimic în lume, hazardul.

Să ne gândim la consecințele acestei idei. De pildă dacă spun:

„Curate ape repezi, cristaline,
voi, arbori, ce în ele vă priviți,
voi, pajiști verzi, de umbră deasă pline”.

este evident că cele trei versuri sunt formate din unsprezece silabe. Așa a dorit autorul, este rodul voinței sale.

Însă ce înseamnă totuși aceasta în comparație cu o operă scrisă de Sfântul Duh, ce înseamnă aceasta în comparație cu ideea de Divinitate care se pogoară asupra literaturii și dictează o carte? În această carte nimic nu e întâmplător. Totul trebuie să aibă o motivație, până și literele trebuie să fie justificate. Se înțelege, de pildă, că începutul Bibliei: *Bereshit baraelohim* începe cu litera B pentru că ea corespunde binecuvântării. E vorba despre o carte în care nimic nu e întâmplător. Absolut nimic. Asta ne duce la Cabala, ne duce la studiul literelor, la o carte sfântă dictată de Divinitatea care devine astfel contrariul a ceea ce credeau anticii. Aceștia din urmă credeau în muză într-un fel destul de confuz.

„Cântă, zeiță, mânia ce-aprinse pe-Ahil Peleianul”, spune Homer la începutul *Iliadei.* Acolo, zeița, adică muza, corespunde inspirației. În schimb, dacă ne gândim la Sfântul Duh, ne vine în minte ceva mai concret și mai puternic: Dumnezeu, care se pogoară asupra literaturii. Dumnezeu, care scrie o carte; în această carte nimic nu e întâmplător: nici numărul literelor, nici cantitatea silabelor

din fiecare verset, nici faptul că putem face jocuri de cuvinte cu literele, că putem lua valoarea numerică a literelor. De toate s-a ținut seama.

A doua idee importantă despre carte - repet - este că poate fi o operă divină. Iar această idee poate fi mai apropiată de ceea ce credem acum despre carte decât ideea de carte pe care o aveau cei din vechime: mai bine spus, un simplu înlocuitor al cuvântului rostit. Apoi, credința într-o carte sfântă se șubrezește și e înlocuită de alte convingeri. De pildă de credința că fiecare țară e reprezentată de o carte. Să ne amintim că musulmanii îi numesc pe evrei *oamenii cărții*; să ne amintim acea afirmație a lui Heinrich Heine despre națiunea a cărei patrie era o carte: Biblia, *evreii.* Apare atunci un nou concept, și anume acela că fiecare țară trebuie reprezentată printr-o carte; în orice caz, printr-un autor, care poate da naștere mai multor cărți.

E ciudat - nu cred că acest lucru a fost observat până acum - faptul că țările și-au ales drept reprezentanți niște oameni care nu le seamănă prea tare. Ne gândim, de exemplu, că Anglia ar fi trebuit să-l aleagă pe Dr. Johnson ca figură reprezentativă; dar nu, Anglia l-a ales pe Shakespeare, iar Shakespeare este - ca să spunem așa - cel mai puțin englez dintre scriitorii englezi. Pentru Anglia e caracteristic așa-numitul *understatement*, acea tendință de a spune mai degrabă prea puțin despre lucruri decât prea mult. În schimb, Shakespeare hiperboliza metafora și nu ne-ar fi surprins deloc dacă ar fi fost italian sau evreu, de pildă.

Alt caz este cel al Germaniei; o țară încântătoare, care cu atâta ușurință devine fanatică, alege tocmai un om îngăduitor, care nu are nici urmă de fanatism și căruia nu îi pasă prea mult de conceptul de patrie; îl alege așadar pe Goethe. Germania e reprezentată de Goethe.

În Franța nu a fost ales un autor, însă în general se tinde către Hugo. Firește, îi port o mare admirație lui Hugo, însă

Hugo nu e foarte caracteristic pentru spiritul francez. Hugo e un străin în Franța; prin bogatele sale ornamente, prin cuprinzătoarele sale metafore, nu e caracteristic pentru Franța.

Un caz și mai neobișnuit e cel al Spaniei. Spania ar putea fi reprezentată de Lope, de Calderón, de Quevedo. Însă nu, Spania e reprezentată de Miguel de Cervantes. Cervantes e contemporan al Inchiziției, însă e tolerant, e un om care nu are nici virtuțile, nici viciile spaniole.

E ca și cum fiecare țară s-ar gândi că trebuie reprezentată de cineva diferit, de cineva care poate fi, fie și în mică măsură, un fel de leac, un fel de teriac, un fel de antidot împotriva defectelor sale. Noi l-am fi putut alege pe *Facundo* al lui Sarmiento, care e cartea noastră, dar nu am făcut-o; noi, cu istoria noastră militară, o istorie în care atât de ușor se scot spadele din teacă, am ales drept carte cronica unui dezertor, am ales poemul *Martín Fierro*, care, dacă a putut fi socotit drept carte emblematică, atunci cum să te gândești că istoria noastră e reprezentată de un dezertor de la lupta pentru cucerirea deșertului? Și totuși, așa stau lucrurile; ca și cum fiecare țară ar simți această nevoie.

Despre carte au scris, atât de memorabil, mulți scriitori. M-aș referi mai întâi la Montaigne, care dedică unul din eseurile sale cărții. În acest eseu există o afirmație demnă de ținut minte: „Nu fac nimic fără bucurie”. Montaigne consideră că ideea de lectură obligatorie e un concept fals. El afirmă că, atunci când întâlnește un pasaj dificil într-o carte, sare peste el, pentru că vede în lectură o formă de fericire.

Îmi amintesc că în urmă cu mai mulți ani s-a făcut un sondaj cu privire la ce este pictura. Am întrebat-o pe sora mea Norah, iar ea a răspuns că pictura e arta de a oferi bucurie prin forme și culori. Eu aș spune că și literatura este o formă de bucurie. Dacă citim ceva cu dificultate, autorul a eșuat. Din această pricină cred că un scriitor cum

este Joyce a eșuat total, pentru că opera lui reclamă efort.

Cartea nu trebuie să pretindă efort, fericirea nu trebuie să pretindă efort. Cred că Montaigne are dreptate. El enumeră apoi autorii care îi plac. Îl citează pe Vergiliu, spunând că preferă *Georgicele Eneidei;* eu prefer *Eneida*, dar asta nu are nicio importanță. Montaigne vorbește cu pasiune despre cărți, dar susține că, deși cărțile sunt o fericire, ele sunt totuși o plăcere molcomă.

Emerson îl contrazice - el exprimă cealaltă viziune importantă despre cărți din câte există. În această conferință, Emerson spune că biblioteca poate fi asemuită cu o încăpere fermecată. În această încăpere se află, înlănțuite prin vrajă, cele mai de seamă spirite ale umanității, care așteaptă ca noi să le adresăm un cuvânt pentru a renunța la tăcerea în care sunt cufundate. Trebuie să deschidem cartea și atunci ele se trezesc. Tot Emerson mai spune că ne-am putea bizui pe tovărășia celor mai buni oameni pe care i-a dat această lume, însă noi nu îi căutăm, preferând să citim comentarii, critici, fără a ne interesa ce spun ei.

Eu am fost profesor de literatură engleză vreme de douăzeci de ani la Facultatea de Filosofie și Litere a Universității din Buenos Aires. Le-am spus întotdeauna studenților mei să nu își alcătuiască o bibliografie prea amplă, să nu citească critici, să citească direct cărțile; vor înțelege, poate, puțin, dar se vor bucura întotdeauna și vor auzi glasul cuiva. Eu aș spune că intonația e cel mai important lucru la un autor, iar într-o carte cel mai important lucru e vocea autorului, această voce care ajunge până la noi.

Am închinat o parte a vieții mele literelor, și cred că o formă de fericire e lectura; altă formă de fericire, mai puțin intensă, e creația poetică, sau ceea ce numim creație, un amestec de uitare și amintire despre cărțile pe care le-am citit.

Emerson e de aceeași părere cu Montaigne atunci când

spune că trebuie să citim numai ce ne face plăcere, că o carte trebuie să fie o formă de fericire. Datorăm atât de mult literelor. Eu am încercat mai mult să recitesc decât să citesc, cred că e mai important să recitești decât să citești, numai că, pentru a reciti, e nevoie să fi citit. Am acest cult al cărții. Poate o spun într-un mod care pare patetic și nu aș vrea să fie patetic; aș vrea să fie o mărturisire pe care v-o fac fiecăruia în parte; nu tuturor, ci fiecăruia în parte, pentru că toți e o abstracțiune, în vreme ce fiecare e adevărat.

Eu mă prefac în continuare că nu sunt orb și cumpăr în continuare cărți; îmi umplu în continuare casa cu cărți. Zilele trecute am primit cadou o ediție din 1966 a *Enciclopediei Brokhause.* Am simțit prezența acestei cărți în casă, am simțit-o ca pe o formă de fericire. Erau acolo cele peste douăzeci de volume cu caractere gotice pe care nu le pot citi: cu hărți și gravuri pe care nu le pot vedea; dar cartea era totuși acolo. Simțeam această carte ca pe o binefăcătoare atracție universală. Cred că una din șansele a de a fi fericiți ne-o rezervă cartea.

Se vorbește despre dispariția cărții: eu cred că e cu neputință. Se va pune întrebarea ce diferență poate exista între o carte și un ziar sau un disc. Diferența e că un ziar se citește pentru a fi uitat, un disc se ascultă tot pentru a fi uitat, e ceva mecanic și deci frivol. O carte se citește pentru a o ține minte.

Ideea de carte sfântă, bunăoară *Coranul* sau Biblia, sau *Vedele* - unde se exprimă, de asemeni, ideea că *Vedele* creează lumea -, s-ar putea să fie depășită, dar cu toate acestea cartea păstrează încă o anumită sfințenie, pe care trebuie să ne străduim să nu o pierdem. A lua o carte și a o deschide lasă deschisă posibilitatea de a se produce un fapt estetic. Ce sunt cuvintele cuibărite în paginile unei cărți? Ce sunt aceste simboluri moarte? Absolut nimic. Ce e o carte dacă nu o deschidem? E pur și simplu un cub de hârtie și piele, cu mai multe foi; însă dacă o citim se

întâmplă ceva ciudat, cred că se schimbă de fiecare dată.

Heraclit a spus (am repetat asta de prea multe ori) că nimeni nu se scaldă de două ori în același râu. Nimeni nu se scaldă de două ori în același râu pentru că apele se schimbă, dar ce este cu adevărat înfricoșător e că noi înșine nu suntem mai puțin schimbători decât râul. De fiecare dată când citim o carte, cartea s-a schimbat, conotația cuvintelor e alta. Mai mult, cărțile sunt încărcate de trecut.

M-am pronunțat împotriva criticii și vreau să-mi retrag acum cuvintele (dar ce importanță are dacă mi le retrag). *Hamlet* nu e tocmai *Hamlet* pe care Shakespeare l-a conceput la începutul secolului al XVII-lea, *Hamlet* este *Hamlet* al lui Coleridge, al lui Goethe și Bradley. *Hamlet* a renăscut. Același lucru se întâmplă cu *Quijote.* La fel și cu Lugones și Martínez Estrada, *Martín Fierro* nu e același. Cititorii au îmbogățit cartea.

Dacă citim o carte veche e ca și cum am citi tot timpul care s-a scurs din ziua când ea a fost scrisă și până astăzi. De aceea e bine să păstrăm cultul cărții. Cartea poate fi înțesată de erate, putem să nu fim de acord cu părerile autorului, însă cu toate acestea ea păstrează ceva sfânt, ceva divin, nu printr-un respect superstițios, ci prin dorința de a găsi fericire, de a găsi înțelepciune.

Asta este ceea ce am vrut să vă spun astăzi.

24 mai 1978

NEMURIREA

Într-o carte admirabilă, ca de altminteri toate cărțile sale, *Tipurile de experiențe religioase,* William James dedică o singură pagină problemei nemuririi personale. Declară că pentru el e o problemă minoră.

Desigur, aceasta nu e o problemă fundamentală a filosofiei, cum sunt timpul, cunoașterea, lumea exterioară. James susține că problema nemuririi personale se confundă cu problema religioasă. „Pentru aproape toată lumea, pentru simțul comun - spune James -, Dumnezeu este Zămislitorul nemuririi, înțeleasă în sens personal."

Fără a-și da seama de glumă, don Miguel de Unamuno, în *Sentimentul tragic al vieții*, repetă literal aceste cuvinte: „Dumnezeu e zămislitorul nemuririi", însă tot el afirmă deseori că vrea să rămână în continuare don Miguel de Unamuno. Aici nu-l mai înțeleg pe Miguel de Unamuno; eu nu vreau să fiu în continuare Jorge Luis Borges, eu vreau să fiu altcineva. Nădăjduiesc ca moartea mea să fie totală, nădăjduiesc să mor cu trupul și cu sufletul.

Nu știu dacă e modestă sau ambițioasă, sau întru totul justificată pretenția mea de a vorbi despre nemurirea personală, despre sufletul care păstrează amintirea a ceea ce a fost pe pământ și care, pe lumea cealaltă, și-o evocă pe ultima. Îmi amintesc că sora mea Norah a venit zilele trecute acasă și a spus: „Vreau să pictez un tablou numit «Nostalgii ale pământului», având drept subiect ce anume simte un preafericit în ceruri atunci când se gândește la pământ. Am să îl pictez folosind elemente din Buenos Aires de când eram mică". Eu am o poezie, pe care sora mea nu o cunoaște, cu un subiect asemănător. Mă gândesc la Isus, care își amintește de ploaia din Galileea, de mireasma

lemnului din teslărie și de ceea ce nu văzuse niciodată în rai şi de care i se face dor: cerul înstelat.

Această temă a nostalgiei față de pământ pe care sufletul o simte în ceruri e prezentă într-o poezie a lui Dante Gabriel Rossetti, unde se vorbește despre o fată care se află în ceruri și se simte nefericită pentru că iubitul nu îi e alături; nădăjduiește în venirea lui, însă el nu va veni niciodată, pentru că a păcătuit, iar ea îl va aștepta veșnic.

William James spune că pentru el aceasta e o problemă lipsită de importanță; că marile probleme ale filosofiei sunt problema timpului, a realității lumii exterioare, a cunoașterii. Nemurirea ocupă un loc secundar, un loc care corespunde mai puțin filosofiei decât poeziei și, firește, teologiei sau măcar anumitor teologii, dacă nu tuturor.

Mai există o soluție, aceea a transmigrării sufletelor. În mod sigur mai poetică și mai interesantă decât cealaltă, aceea de a continua să fim cei care suntem și de a ne aminti cine am fost; temă care oricum e destul de săracă, după părerea mea.

Îmi amintesc zece sau douăsprezece imagini din copilărie și încerc să le uit. Când mă gândesc la adolescența mea nu mă resemnez la gândul că am avut-o; aș fi preferat să fiu altul. În același timp, toate acestea ar putea fi transfigurate prin artă, devenind temă de poezie.

Textul cel mai patetic din filosofie - fără a-și fi propus acest lucru - este *Phaidon* al lui Platon. Acest dialog descrie ultima seară a lui Socrate, când prietenii săi știu că a sosit corabia de la Delos; Socrate va bea cucuta în chiar acea zi. Socrate îi primește în închisoare, știind că urmează să moară. Îi primește pe toți, în afară de unul. Aici întâlnim cele mai impresionante cuvinte pe care le-a scris vreodată Platon, semnalate de Max Brod. În acest pasaj se spune: „Platon mi se pare că era bolnav”. Brod scoate în evidență faptul că e singura dată în toate dialogurile sale ample când Platon face referire la propria

sa persoană. Dacă Platon e cel care scrie dialogul, fără îndoială că era prezent - sau nu era, totuna e - și se referă la sine folosind persoana a treia; într-un cuvânt, ni se prezintă drept nesigur faptul că Platon fusese de față în acel moment esențial.

S-a presupus că Platon a scris aceste cuvinte pentru a-și asuma o mai mare libertate, ca și cum ne-ar fi spus: „Nu știu ce a spus Socrate în ultima seară a vieții sale, însă mi-ar fi plăcut să fi spus aceste lucruri". Sau: „Mi-l pot imagina spunând aceste lucruri".

Cred că Platon a simțit copleșitoarea frumusețe literară de a spune: „Platon mi se pare că era bolnav".

Urmează apoi un moment admirabil, poate cel mai admirabil din întreg dialogul. Prietenii intră, Socrate e așezat pe pat după ce îi fuseseră scoase lanțurile; frecându-și genunchii și simțind plăcerea de a nu mai purta povara lanțurilor, spune: „Ciudat lucru. Lanțurile mă apăsau, era o formă de durere. Acum mă simt ușurat că mi le-au scos. Plăcerea și durerea merg împreună, se îngemănează".

Cât de admirabil e faptul că în acest moment, în ultima zi a vieții sale, Socrate nu spune că se pregătește să moară, ci reflectează asupra faptului că plăcerea și durerea sunt inseparabile. Aceasta e una din învățăturile cele mai impresionante din opera lui Platon. Ne înfățișează un om curajos, un om care, deși e pe cale să moară, nu vorbește despre moartea sa iminentă.

După aceea spune că trebuie să bea otrava în acea zi și urmează o discuție pe care e greu să o înțelegem, deoarece se vorbește despre două instanțe: despre două substanțe, a sufletului și a trupului. Socrate afirmă că substanța psihică (sufletul) poate trăi mai bine fără trup; că trupul e un obstacol. Amintește acea doctrină - foarte răspândită în antichitate - conform căreia suntem întemnițați în propriul nostru trup.

Aici aș vrea să pomenesc un vers al marelui poet englez

Brooke, care spune - printr-o admirabilă poezie, dar săracă filosofie, poate - „Iar acolo, după moarte, vom atinge lucrurile, deși nu vom avea mâini; și vom vedea, deși nu vom mai avea ochi care să ne amăgească”. E o poezie frumoasă, însă nu știu în ce măsură e și o profundă filosofie. Gustav Spiller, în remarcabilul său tratat de psihologie, spune că, dacă ne gândim la alte infirmități ale trupului, o mutilare, o lovitură la cap, ne dăm seama că ele nu sunt de niciun folos sufletului. Nu avem de ce să presupunem că o suferință a trupului ar putea fi benefică pentru suflet. Cu toate acestea, Socrate, care crede în aceste două realități, sufletul și trupul, e de părere că sufletul care se descătușează din trup se va putea dedica gândirii.

Asta ne amintește un mit al lui Democrit. Se spune că, aflându-se într-o grădină, și-a scos ochii pentru a putea medita, pentru ca lumea exterioară să nu-i abată atenția de la gândurile sale. Firește că acest lucru nu s-a petrecut în realitate, însă e foarte frumos. Acest mit evocă un om care vede lumea vizuală - această lume a celor șapte culori pe care eu am pierdut-o - ca pe un obstacol în calea gândirii pure și își scoate ochii pentru a-și urma liniștit gândurile.

Pentru noi, acum, aceste concepte de suflet și de trup sunt îndoielnice. Ne vom aduce aminte pe scurt povestea filosofiei. Locke a spus că singurul lucru care există sunt percepțiile și senzațiile, și amintiri și percepții ale acestor senzații; că materia există, și cele cinci simțuri stau mărturie pentru existența materiei. Iar mai târziu, Berkeley susține că materia e o serie de percepții, care la rându-le sunt de neconceput în afara unei conștiințe care să le perceapă. Ce este roșul? Roșul depinde de ochii noștri, ochii noștri sunt și un sistem de percepții. Vine apoi Hume, care respinge ambele ipoteze, distruge sufletul și trupul. Ce este sufletul, dacă nu ceva care percepe, și ce este materia, dacă nu ceva perceput? Dacă în lume ar fi suprimate substantivele, lumea s-ar reduce la verbe. După

cum afirmă Hume, nu ar trebui să spunem *eu gândesc*, pentru că eu este un subiect; ar trebui să se spună *se gândește*, după cum spunem *plouă.* În cazul ambelor verbe avem o acțiune fără subiect. Când Descartes a afirmat *gândesc, deci exist*, ar fi trebuit de fapt să spună: ceva gândește, sau se gândește, pentru că eu presupune o entitate pe care nu avem dreptul să o presupunem. Ar fi trebuit să spună: *se gândește, deci ceva există.*

Cât despre nemurirea personală, să vedem ce argumente există în favoarea ei. Vom pomeni două. În conștiința noastră, spune Fechner, în sufletul omului se găsesc deopotrivă aspirații și pofte, speranțe și temeri care nu se potrivesc cu durata vieții sale. Când Dante spune: *nel mezzo del cammin di nostra vita,* ne amintește că în Scriptură se vorbește despre durata vieții omenești ca fiind de șaptezeci de ani. Astfel, pe parcursul celor șaptezeci de ani ai vieții noastre (din nefericire, eu am depășit această limită, am deja șaptezeci și opt) simțim lucruri care nu au sens în această viață. Fechner se gândește la embrion, la trupul omenesc înainte ca acesta să iasă la lumină din pântecul mamei. Trupul acesta e înzestrat cu picioare care nu-i slujesc la nimic, cu brațe, mâini, nimic din toate acestea nu are sens; toate acestea ar putea avea rost într-o viață ulterioară. Trebuie să ne gândim că același lucru se petrece cu noi, că suntem plini de speranțe, de temeri, de presupuneri, și nu avem nevoie de nimic din toate acestea pentru o viață la capătul căreia, neîndoios, ne așteaptă moartea. Avem nevoie de ceea ce au animalele, pe când ele s-ar putea lipsi de toate acestea, care ar putea fi folosite mai târziu, într-o viață mai bogată. Este un argument în favoarea nemuririi.

Să ne amintim de marele maestru Sfântul Toma d Aquino, care ne dă această învățătură: *Intellectus naturaliter desiderat esse semper* (Mintea dorește în mod spontan să fie veșnică, să fie pentru totdeauna). La aceasta am putea răspunde că mai dorește și altele, dorește

adeseori să se oprească. Avem cazurile de sinucidere, sau exemplul nostru zilnic de oameni care avem nevoie de somn, care la rândul său e un fel de moarte. Putem da drept pildă texte poetice bazate pe ideea de moarte ca senzație. De exemplu, această poezie populară spaniolă:

„Vino, moarte tăinuită, / Ca să nu te simt când vii / și plăcerea de-a muri / pe veci fie-mi hărăzită”; sau versurile acestui poet anonim din Sevilla: „Credința dacă e desăvârșită, / tăcută vino, moarte, ca săgeata, / nu ca un trăsnet zămislit de fulger, / căci nu mi-e casa fortăreață”. Urmează o strofă a poetului francez Leconte de Lisle: „Eliberați-l de timp, de număr și de spațiu și înapoiați-i liniștea pe care i-au răpit-o”.

Avem multe dorințe arzătoare, printre care aceea de a trăi, de a exista pentru veșnicie, însă și pe aceea de a isprăvi cu viața, pe lângă teamă și reversul ei, nădejdea. Toate acestea se pot împlini fără nemurirea personală, nu avem nevoie de ea. Eu, personal, nu o doresc și mă tem de ea; pentru mine ar fi înspăimântător să știu că voi continua, ar fi înfricoșător să mă gândesc că voi fi în continuare Borges. Sunt sătul de mine, de numele și de faima mea. Și vreau să mă eliberez de toate acestea.

Am întâlnit la Tacit o găselniță care a fost mai târziu preluată de Goethe. Tacit, în *Viața lui Agripa,* spune: „Marile suflete nu pier o dată cu trupul”. Tacit credea că nemurirea personală era un dar hărăzit numai câtorva: că nu aparținea vulgului, însă că anumite suflete meritau să fie nemuritoare: că după ce străbăteau râul Lethe, despre care vorbește Socrate, meritau să-și amintească cine fuseseră. Goethe reia această idee și scrie, la moartea prietenului său Wieland: „E îngrozitor să se presupună că Wieland a murit pe vecie”. El nu se poate împiedica să se gândească la faptul că Wieland sălășluiește undeva, după moarte; crede în nemurirea personală a lui Wieland, nu însă în nemurirea tuturor. E aceeași idee pe care o exprimase Tacit: *Non cum corpore periunt magnae*

animae. Întâlnim concepția că nemurirea e privilegiul câtorva, al celor mari. Însă fiecare se socotește mare, fiecare are tendința de a se gândi că nemurirea lui e necesară. Eu nu cred în asta. Avem apoi alte feluri de nemurire care, cred, sunt cele importante. În primul rând, va fi ipoteza transmigrării. Întâlnim această ipostază la Pitagora, la Platon. Platon considera metempsihoza o posibilitate, care ajută la explicarea șanselor și a nețanselor. Dacă suntem norocoși sau ghinioniști în viața pe care o trăim acum, aceasta se datorează unei vieți anterioare; suntem pedepsiți sau răsplătiți. Există ceva care poate fi o piatră de poticnire: dacă viața noastră individuală, așa cum cred hinduismul și budismul, depinde de viața noastră anterioară, această viață depinde la rândul ei de viața anterioară ei, și astfel ne cufundăm la nesfârșit în trecut.

S-a spus că, dacă timpul e infinit, numărul infinit de vieți trecute e o contradicție. Dacă numărul e infinit, atunci cum e cu putință ca un lucru infinit să ajungă la momentul prezent? Ne gândim că, dacă timpul e infinit, cred eu, el trebuie să cuprindă toate momentele prezente și, în toate momentele prezente, de ce nu ar fi inclus acest prezent, în Belgrano, la Universitatea Belgrano, dumneavoastră împreună cu mine? De ce nu ar fi și timpul acesta? Dacă timpul e infinit, atunci în fiecare clipă suntem în centrul timpului.

Pascal se gândea că, dacă universul e infinit, atunci el e o sferă, al cărei centru se află pretutindeni și a cărei circumferință nu e nicăieri. De ce să nu spunem că înaintea acestui moment există un trecut infinit, un ieri infinit, și de ce să nu ne gândim că acest trecut traversează și clipa prezentă? În fiecare moment suntem în *centrul* unei linii infinite, în orice loc al *centrului* infinit suntem în *centrul* spațiului, de vreme ce spațiul și timpul sunt infinite.

Budiștii cred că am trăit un șir nesfârșit de vieți,

nesfârșit în sensul de număr nelimitat, în înțelesul strict al cuvântului, un număr fără început sau sfârșit, ceva care seamănă cu un număr transfinit din matematica modernă a lui Cantor. Ne aflăm acum într-un centru - toate clipele sunt *centre* - al acestui timp nesfârșit. Acum stăm de vorbă, dumneavoastră vă gândiți la ce vă spun eu, sunteți de acord cu mine sau aveți altă părere.

Transmigrația ne-ar oferi posibilitatea de a avea un suflet care călătorește din trup în trup, în trupuri omenești și în plante. Avem acel poem al lui Petru din Agrigento, în care povestește că a recunoscut un scut care fusese al său în timpul războiului din Troia. Avem poemul *The Progress of the Soul (Progresul sufletului)* de John Donne, la câțiva ani după Shakespeare. Donne începe prin a spune: „Preaslăvesc progresul sufletului infinit", iar acest suflet trece dintr-un trup într-altul. Anunță că va scrie o carte care, după Sfânta Scriptură, va fi superioară tuturor cărților. Proiectul lui era ambițios și, chiar dacă nu a fost dus la bun sfârșit, conține versuri foarte frumoase. Începe prin a descrie un suflet care-și afla sălaș în măr, în fruct, mai bine spus în mărul lui Adam, fructul păcatului. Sălășluiește mai târziu în pântecul Evei și îl zămislește pe Cain, iar apoi trece dintr-un trup într-altul (unul dintre ele va fi al reginei Elisabeta a Angliei), lăsând poemul neterminat, de vreme ce Donne crede că sufletul trece la nesfârșit dintr-un trup într-altul. Într-unul din prologurile sale, Donne invocă originile ilustre și amintește doctrinele lui Pitagora și Platon privitoare la transmigrația sufletelor. Pomenește două surse, Pitagora și transmigrația sufletelor, la care recurge Socrate ca ultim argument

E interesant de observat că Socrate, în acea seară, în timp ce stătea de vorbă cu prietenii săi, nu dorea să-și ia rămas bun în mod patetic. Își gonise acasă soția și copiii, voia să facă același lucru cu un prieten care plângea, voia să stea de vorbă cu seninătate; pur și simplu, să continue să vorbească, să continue să gândească. Moartea

personală nu îl afecta. Profesia sa, îndeletnicirea sa era alta: să stea de vorbă, să stea de vorbă de fiecare dată altfel.

De ce avea să bea otrava? Nu există niciun motiv.

Spune un lucru de mirare: „Orfeu s-a preschimbat pesemne într-o privighetoare; Agamemnon, păstor al oamenilor, într-un vultur; Ulise, în mod straniu, în cel mai simplu și mai neștiut dintre oameni". Socrate vorbește, moartea îl întrerupe. Moartea albastră îl învăluie, pornind de la picioare. A băut de-acum otrava. Îi spune unui prieten de-al său că își amintește de promisiunea pe care i-a făcut-o lui Asclepios, aceea de a-i dărui un cocoș. S-ar părea că vrea să spună că Asclepios, zeul medicinei, l-a vindecat de răul cel mai mare din câte pot exista: viața[143]. „Îi sunt dator lui Asclepios un cocoș, m-a vindecat de viață, am să mor". Cu alte cuvinte, se dezice de ce spusese mai înainte: crede că va avea parte de o moarte personală.

Avem alt text clasic. *De rerum natura* al lui Lucrețiu, unde e negată nemurirea personală. Tema cea mai memorabilă pe care o tratează Lucrețiu este aceasta: o persoană se plânge că va muri. Se gândește că viitorul îi va fi refuzat După expresia lui Victor Hugo: „Singur voi fi în mijlocul lumii înveșmântată în straie de sărbătoare, / nimic nu-i va lipsi acestei lumi strălucitoare și fericite". În marele său poem, la fel de ambițios ca acela al lui Donne - *De rerum natura* sau *De rerum dedala natura* (Despre natura complicată a lucrurilor) -, Lucrețiu tratează următorul subiect: „Vă lamentați că vi se va refuza viitorul; gândiți-vă, cu toate acestea că înaintea voastră e un timp nesfârșit.

---

143 Socrate i se adresează lui Criton. Dar nu explică de ce îi datorează lui Asclepios un cocoș. Borges „prelungește" de fapt citatul din *Phaidon* cu interpretarea unor exegeți ai operei platoniciene (ex. Robin, Bluck), care susțineau că Socrate s-ar fi simțit dator să îi aducă o ofrandă zeului sănătății, deoarece, prin moarte, sufletul lui se va fi „vindecat". Am consultat ediția publicată la Ed. Humanitas (București. 1994), în trad. lui Petru Creția, lămuriri preliminare și note Manuela Tecușan. *(n. tr.).*

Că atunci când te-ai născut” - i se adresează acum cititorului - „trecuse de mult momentul în care Cartagina și Troia se războiau pentru a stăpâni lumea. Și totuși, ție nu-ți pasă de acest lucru, și atunci cum ar putea să-ți pese de ceea ce va veni? Ai pierdut trecutul nesfârșit, de ce ți-ar mai păsa că pierzi viitorul infinit?” Asta spune poemul lui Lucrețiu; păcat că nu știu suficient latina pentru a pomeni frumoasele sale versuri, pe care le-am citit zilele din urmă cu ajutorul unui dicționar.

Schopenhauer ar răspunde - și cred că Schopenhauer este autoritatea maximă - că doctrina transmigrației nu e altceva decât forma populară a unei doctrine diferite, care va fi mai târziu doctrina lui Shaw și a lui Bergson, doctrina voinței de a trăi. E ceva care vrea să trăiască, ceva care își croiește drum prin materie sau în pofida materiei, acest ceva pe care Schopenhauer îl numește *Wille* (voință), care concepe lumea ca voință de a renaște.

Urmează Shaw, care vorbește despre *the life force* (forța vitală) și în cele din urmă Bergson, care va vorbi despre acel *élan vital*; elanul vital care se manifestă în toate lucrurile, care dă naștere universului, care există în fiecare dintre noi. E ca și mort în metale, amorțit în plante, ca un vis la necuvântătoare: însă în noi e conștient de sine. Aici am găsi explicația citatului pe care l-am dat mai devreme din Sfântul Toma: *Inteltectus naturaliter desiderat esse semper*, inteligența dorește, în mod firesc, să fie eternă. Însă în ce fel dorește aceasta? Nu într-un mod personal, nu o dorește în sensul lui Unamuno, nu vrea să fie în continuare Unamuno: o dorește într-un mod general.

Eul nostru e mai puțin important pentru noi. Ce înseamnă să ne simțim *eu?* Ce diferență poate exista între faptul că eu mă simt Borges și faptul că dumneavoastră vă simțiți A, B sau C? Niciuna, desigur. Acest eu este ceea ce ne unește, e ceea ce își face simțită prezența, într-o formă sau alta, în toate făpturile. Atunci am putea spune că nemurirea e necesară, nu cea personală, dar această altă

formă de nemurire. De pildă, ori de câte ori cineva îl iubește pe vrăjmașul său, se manifestă nemurirea lui Hristos. În acel moment el este Hristos. De fiecare dată când repetăm un vers de Dante sau Shakespeare suntem, într-un fel, acea clipă în care Shakespeare sau Dante au scris versul cu pricina. În sfârșit, nemurirea e în memoria celorlalți și în opera pe care o lăsăm în urma noastră. Ce importanță ar putea avea dacă această operă va fi uitată?

Eu mi-am închinat ultimii douăzeci de ani din viață poeziei anglo-saxone, am învățat multe poezii în anglo-saxonă pe dinafară. Singurul lucru pe care nu îl știu este numele poeților. Dar ce contează asta? Ce contează dacă eu, repetând poezii din veacul al IX-lea, simt ceva ce altcineva a simțit trăind în veacul acela? El trăiește în mine în acea clipă, eu sunt mortul acela. Fiecare dintre noi este, într-un fel, toți oamenii care au murit înaintea noastră. Nu numai cei cu care suntem de același sânge.

Firește, moștenim câte ceva de la cei cu același sânge. Eu știu - mi-a spus mama mea - că de fiecare dată când recit versuri în engleză, le recit cu vocea tatălui meu. (Tatăl meu a murit în 1938, când s-a sinucis Lugones.) Când recit versuri de Schiller, tatăl meu trăiește în mine. Celelalte persoane care m-au ascultat vorbind vor trăi în glasul meu, care e un ecou al vocii lui, care a fost, probabil, un ecou al glasului străbunilor săi. Ce putem noi să știm? Altfel spus, putem să credem în nemurire.

Fiecare dintre noi participă, într-un fel sau altul, la lume. Fiecare dintre noi dorește ca această lume să fie mai bună, iar dacă lumea se schimbă cu adevărat în bine, asta ne ajută să ne păstrăm mereu speranța; dacă patria se salvează (și de ce nu s-ar salva patria?), noi vom fi nemuritori în această mântuire. Nu contează dacă numele noastre sunt sau nu cunoscute. Acest lucru e cel mai puțin important. Ceea ce într-adevăr contează este nemurirea, care e atinsă prin lucrările noastre, prin amintirea pe care o lasă cineva. De pildă: „De cutare e mai bine să te

rătăcești decât să-l întâlnești”. Și nu știu cine a născocit această zicătoare, dar ori de câte ori o repet eu sunt acel om. Ce importantă are că acest sărman om a murit, dacă trăiește în mine și în fiecare om care repetă zicătoarea?

Același lucru s-ar putea spune despre muzică și limbaj. Limbajul e o creație, e un fel de nemurire. Eu folosesc limba castiliană. Câți morți spanioli trăiesc în mine? Nu contează părerea mea, nici judecata mea; nu contează numele din trecut dacă participăm în continuare la viitorul lumii, la nemurire, la nemurirea noastră. Această nemurire nu are de ce să fie personală. Se poate lipsi de memoria noastră. De ce să presupunem că vom lua cu noi pe lumea cealaltă memoria, ca și cum eu m-aș gândi toată viața la copilăria mea, la cartierul Palermo, la Adrogué sau la Montevideo? De ce să ne întoarcem mereu la ea? E un mijloc literar; eu pot uita toate acestea și voi trăi în continuare, și toate acestea vor trăi în mine, chiar dacă eu nu le-aș numi. Poate cel mai important e ceea ce nu ne amintim cu exactitate, poate cele mai importante lucruri ni le amintim în mod inconștient.

În sfârșit, țin să vă spun că eu cred în nemurire: nu în nemurirea personală, ci în cea cosmică. Vom continua să fim nemuritori; dincolo de moartea trupească și de memoria noastră rămân faptele noastre, actele noastre, atitudinile noastre, un minunat crâmpei al istoriei universale, chiar dacă noi nu știm aceasta și e mai bine să n-o știm.

5 iunie 1978

EMANUEL SWEDENBORG

Voltaire spunea că omul cel mai extraordinar din istorie a fost Carol al XII-lea. Eu aș spune: poate că omul cel mai extraordinar - dacă acceptăm aceste superlative - a fost cel mai misterios dintre supușii lui Carol al XII-lea, Emanuel Swedenborg. Aș dori să vă spun câteva cuvinte despre el, iar apoi am să vă vorbesc despre doctrina lui, care e cea mai importantă pentru noi.

Emanuel Swedenborg s-a născut la Stockholm în 1688 și a murit la Londra în 1772. O viață lungă, mai lungă dacă ne gândim la viețile scurte de atunci. A murit cu puțin timp înainte de a împlini o sută de ani. Viața lui se împarte în trei perioade. Fiecare perioadă durează - s-a constatat - douăzeci și opt de ani. Întâlnim la început un om dedicat studiului. Tatăl lui Swedenborg era episcop luteran, iar Swedenborg a fost educat după principiile luteranismului, care propovăduiește, după cum se știe, mântuirea prin har, în care Swedenborg nu crede. Sistemul său, noua religie pe care el a predicat-o, vorbește despre mântuirea prin propriile fapte, chiar dacă aceste fapte nu sunt, în mod sigur, ritualuri sau slujbe religioase, sunt fapte adevărate, în a căror categorie intră orice om, adică spiritul lui și, ce e și mai ciudat, chiar și inteligența lui.

Swedenborg e la început preot, iar după aceea se interesează de științe. Îl preocupă mai cu seamă sub aspect practic. Mai târziu s-a descoperit că el a fost premergătorul multor invenții ulterioare. De exemplu, ipoteza nebulară a lui Kant și Laplace. După aceea, asemeni lui Leonardo da Vinci, Swedenborg a născocit o mașină care să meargă prin aer. El știa că e inutil, însă vedea punctul de plecare pentru ceea ce noi numim acum

avioane. A proiectat și mașini care să meargă pe sub apă, cum prevăzuse Francis Bacon. După aceea l-a interesat - fapt de asemenea singular - mineralogia. A fost superintendent al industriei miniere la Stockholm. L-a preocupat și anatomia. Asemeni lui Descartes, a încercat să descopere locul precis unde spiritul se întâlnește cu trupul.

Emerson afirma: „Îmi pare rău să vă spun că ne-a lăsat cincizeci de volume". Cincizeci de volume dintre care cel puțin douăzeci și cinci sunt închinate științei, matematicii, astronomiei. A refuzat să ocupe funcția de profesor de astronomie la Universitatea din Uppsala pentru că respingea tot ceea ce era teoretic. Era un om practic. A fost inginer militar al lui Carol al XII-lea, care l-a respectat foarte mult. Eroul și viitorul vizionar au avut relații strânse. Swedenborg a inventat un mecanism pentru transportarea navelor pe uscat, într-unul din acele războaie aproape mitice despre care a scris atât de frumos Voltaire. Au transportat navele de război pe o distanță de douăzeci de mile.

Mai târziu s-a mutat la Londra, unde a studiat meșteșugul de teslar, de ebenist, de fabricant de instrumente. A alcătuit hărți ale globului pământesc. A fost, cu alte cuvinte, un om cât se poate de practic. Și îmi amintesc cuvintele lui Emerson: „Niciun om nu a dus o viață mai reală decât Swedenborg". Trebuie să știm asta, să îi atribuim toată această operă științifică și practică. A fost și om politic; a fost senator al regatului. La cincizeci și cinci de ani publicase vreo douăzeci și cinci de volume despre mineralogie, anatomie și geometrie.

Atunci s-a petrecut evenimentul fundamental al vieții sale. Evenimentul fundamental al vieții sale a fost o revelație. A avut această revelație la Londra și a fost precedată de vise, pe care le-a descris în jurnalul său. Nu au fost publicate, însă știm că au fost vise erotice.

Iar după aceea, revelația pe care o avusese i-a fost

întărită printr-o vizită pe care a primit-o și pe care unii au considerat-o un acces de nebunie. Dar această ipoteză e tăgăduită de luciditatea operei sale, de faptul că nicio clipă nu ne simțim înaintea unui nebun.

Scrie întotdeauna cu mare claritate atunci când își expune doctrina. La Londra, un necunoscut care îl urmărise pe stradă intră în casa lui și îi spune că este Isus, că Biserica se află într-o stare de continuă degradare - ca templele evreiești la vremea când s-a întrupat Isus Hristos și că lui îi revenea sarcina de a consolida Biserica prin întemeierea unei a treia biserici, cea din Ierusalim.

Toată această poveste pare absurdă, incredibilă, însă avem drept mărturie opera lui Swedenborg. Iar această operă e foarte vastă, scrisă într-un stil care face dovada unei mari liniști lăuntrice. El nu aduce nicio clipă justificări. Ne-am putea aminti afirmația lui Emerson, potrivit căreia: „Argumentele nu conving pe nimeni". Swedenborg expune totul cu autoritate, cu liniștită autoritate.

Revenind, Isus îi spune că îi încredințează misiunea de a consolida Biserica și că îi va fi îngăduit să viziteze cealaltă lume, lumea spiritelor, cu nenumăratele ei paradisuri și infernuri. Că avea datoria de a studia Sfânta Scriptură. Înainte de a se apuca de scris, Swedenborg și-a petrecut doi ani învățând limba ebraică, pentru că dorea să citească textele în original. S-a apucat din nou să cerceteze textele și i s-a părut că află în ele piatra de temelie a doctrinei sale, oarecum în maniera cabaliștilor, care găsesc explicații pentru ceea ce caută în cărțile sfinte.

Să vedem mai întâi care era viziunea sa asupra lumii de dincolo, asupra nemuririi personale, în care a crezut, și vom constata că toate acestea se bazează pe liberul arbitru. În *Divina Comedie* a lui Dante - această operă literară de o atât de copleșitoare frumusețe - liberul arbitru încetează să mai existe din clipa morții. Morții sunt condamnați de un tribunal și le e hărăzit paradisul sau

sunt osândiți la iad. În schimb, în opera lui Swedenborg nu se petrece nimic de felul acesta. Ne spune că, în clipa morții sale, omul nu își dă seama că a murit, pentru că tot ceea ce îl înconjoară e la fel ca până atunci. Se află în casa lui, primește vizitele prietenilor, străbate străzile orașului, nu se gândește că a murit: însă după aceea începe să observe ceva. Începe să observe ceva care la început îl bucură iar mai apoi îl îngrijorează: totul, în lumea de dincolo, e mai intens decât în lumea aceasta.

Noi ne gândim întotdeauna la lumea cealaltă într-un mod confuz, dar Swedenborg ne spune că lucrurile stau întocmai pe dos, că senzațiile sunt mult mai intense pe lumea cealaltă. De pildă, există mai multe culori. Iar dacă ne gândim că, în paradisul imaginat de Swedenborg, îngerii, oriunde s-ar afla ei, se afla mereu cu fața către Domnul, ne-am putea gândi și la un fel de a patra dimensiune. În orice caz, Swedenborg ne repetă că lumea cealaltă e mult mai intensă decât cea de aici. Există mai multe culori, mai multe forme. Totul e mai concret, totul e mai tangibil decât în lumea aceasta. Totul e în așa fel - spune el - încât această lume, comparată cu lumea pe care am văzut-o eu în timpul nenumăratelor călătorii prin paradisuri și infernuri, nu e altceva decât o umbră. E ca și cum noi am trăi în umbră.

Îmi amintesc o afirmație a Sfântului Augustin. În *Civitas Dei*, Sfântul Augustin spune că fără nicio îndoială desfătarea trupului e mai mare în Rai decât aici, pentru că în mod cert căderea omului nu putea să fie prilej pentru vreo înălțare. Swedenborg spune același lucru. El vorbește despre desfătările trupești în paradisurile și infernurile lumii de dincolo și spune că sunt mult mai intense decât cele de aici.

Ce se întâmplă atunci când moare un om? La început nu își dă seama de faptul că a murit. Se îndeletnicește în continuare cu activitățile obișnuite, primește vizitele prietenilor, stă de vorbă cu ei. Iar apoi, încetul cu încetul,

oamenii își dau seama îngrijorați că totul e mai intens, că există mai multe culori. Omul se gândește: *Am trăit întreaga-mi viață în regatul umbrelor, iar acum trăiesc în lumină.* Și această constatare îl poate bucura pentru o clipă.

Iar după aceea se apropie de el oameni necunoscuți, care stau de vorbă cu el. Acești necunoscuți sunt îngeri și demoni. Swedenborg crede că îngerii nu au fost creați de Dumnezeu, ca de altminteri nici demonii. Îngerii sunt oameni care s-au înălțat la cele sfinte; demonii sunt oameni care au decăzut până într-atât, încât s-au preschimbat în diavoli. În felul acesta, toată populația paradisurilor și a infernurilor e formată din oameni, iar oamenii aceștia sunt acum îngeri și demoni.

Așadar, îngerii se apropie de cel mort. Dumnezeu nu osândește pe nimeni la iad. Dumnezeu dorește ca toți oamenii să se mântuiască.

Însă în același timp Dumnezeu i-a hărăzit omului liberul arbitru, cumplitul privilegiu de a se osândi la iad sau de a merita raiul. Cu alte cuvinte, doctrina liberului arbitru - pe care credința ortodoxă o suspendă după moarte - e prelungită de către Swedenborg chiar și după moarte. Există o regiune intermediară, care este regiunea spiritelor. Aici se află oamenii, sufletele celor care au murit, și stau de vorbă cu îngerii și demonii.

În acest moment intervine ceva care poate dura o săptămână, poate dura o lună, poate dura mulți ani; nu știm cât timp poate să dureze. În acest moment, omul alege fie să devină un demon, fie să devină un înger. Într-unul din cazuri merită iadul. Această regiune e formată din văi și văgăuni. Văgăunile pot fi inferioare și-atunci pot să comunice cu infernul; sau superioare, iar în acest caz pot să comunice cu paradisul. Iar omul caută, vorbește și urmează compania celor care îi plac. Dacă are o fire demonică preferă a se însoți cu demonii. Dacă firea sa e în schimb angelică, atunci omul va căuta tovărășia îngerilor.

Dacă doriți o expunere amănunțită a acestor lucruri, fără îndoială mai grăitoare decât a mea, o veți găsi în actul al treilea din *Man and Superman*, de Bernard Shaw.

E ciudat că Shaw nu îl pomenește niciodată pe Swedenborg. Eu cred că a ajuns totuși să facă acest lucru prin intermediul lui Blake, sau prin propria sa doctrină. Pentru că în sistemul lui John Tanner e menționată doctrina lui Swedenborg fără a fi numită. Presupun că nu a fost o dovadă de necinste din partea lui Shaw, ci doar că el ajunsese să creadă sincer asta. Presupun că Shaw a ajuns la aceleași concluzii prin William Blake, care credea în doctrina mântuirii așa cum a propovăduit-o mai târziu Swedenborg.

Omul stă de vorbă cu îngerii, omul stă de vorbă cu demonii și se simte atras fie de unii, fie de ceilalți. Cei care se osândesc singuri la iad - fiindcă Dumnezeu nu osândește pe nimeni - se simt atrași de demoni. Să vedem acum ce este iadul. Iadul, în concepția lui Swedenborg, îmbracă mai multe aspecte. Aspectul pe care l-ar avea pentru noi sau pentru îngeri. Sunt zone mlăștinoase, zone în care există orașe ce par devastate de incendii; însă acolo, cei osândiți la chinurile iadului se simt fericiți. Sunt fericiți în felul lor, adică sunt plini de ură și nu există o căpetenie pe acest tărâm; nu încetează a complota unii împotriva altora. E o lume de politică josnică, de conspirație. Acesta e iadul.

Avem după aceea paradisul, care e exact contrariul, care corespunde simetric iadului. După Swedenborg - iar aceasta e partea cea mai dificilă a doctrinei sale - ar exista un echilibru între forțele infernale și cele ale cerului, de care e nevoie pentru ca lumea să continue să existe. În acest echilibru, Dumnezeu este întotdeauna cel care poruncește. Dumnezeu lasă spiritele infernale să sălășluiască în iad pentru că numai acolo se simt fericite.

Iar Swedenborg ne istorisește povestea unui suflet demonic care se înalță la ceruri, aspiră la miresmele negrăite ale paradisului, ascultă conversațiile din ceruri și

totul i se pare oribil. Mireasma i se pare pestilențială, lumina i se pare neagră ca smoala. Și atunci se întoarce în iad, pentru că numai acolo e fericit. Cerul e lumea îngerilor. Iar Swedenborg adaugă că întreg infernul are forma unui demon, iar cerul forma unui înger. Cerul e alcătuit din grupuri de îngeri și acolo este Dumnezeu. Iar Dumnezeu e reprezentat de soare.

Astfel încât soarele e Dumnezeu și infernurile cele mai rele sunt cele de la apus și miazănoapte. În schimb, spre răsărit și spre miazăzi infernurile sunt mai blajine. Nimeni nu e condamnat la iad. Fiecare caută compania pe care o dorește, caută societatea de care are nevoie și face aceasta după obiceiurile care i-au dominat viața.

Cei care ajung în rai se înșală cu privire la el. Se gândesc că, odată ajunși acolo, se vor ruga neîntrerupt; și li se îngăduie să se roage, însă după câteva zile sau săptămâni ostenesc să facă acest lucru: își dau seama că raiul nu înseamnă numai atât. După aceea îl adulează pe Dumnezeu; îl preaslăvesc. Lui Dumnezeu nu îi place să fie adulat, iar oamenii obosesc să îl aduleze pe Dumnezeu. Se gândesc apoi că pot găsi fericirea stând de vorbă cu cei dragi, dar după o vreme ajung să înțeleagă că ființele iubite și eroii iluștri pot fi la fel de plicticoși pe lumea cealaltă ca și aici. Se satură și de asta și abia atunci încep adevărata lucrare a cerurilor. Îmi amintesc un vers al lui Tennyson, care spune că sufletul nu vrea lăcașuri aurite: nu vrea decât să primească darul de a continua să trăiască și de a nu se opri.

Prin urmare, cerul lui Swedenborg e un cer al dragostei și mai ales un cer în care se lucrează, un cer altruist. Fiecare înger lucrează pentru ceilalți; toți lucrează pentru ceilalți. Nu este un cer pasiv. După cum nici răsplată nu este. Dacă cineva are temperament angelic, atunci se va duce în rai și se va simți în largul său acolo. Însă mai există o diferență care e extrem de importantă cu privire la cerul lui Swedenborg: e un cer în primul rând intelectual.

Swedenborg povestește istoria patetică a unui om care în timpul vieții și-a propus să ajungă să merite cerul; atunci a renunțat la toate desfătările trupești. Se retrage în pustie. Acolo se leapădă de toate cele ale lumii. Își petrece timpul în rugăciuni. Îi cere lui Dumnezeu să ajungă în rai. Cu alte cuvinte, devine tot mai sărac în ale spiritului. E pur și simplu un om drept și sărac sub raport intelectual. Și atunci i se hărăzește puterea de a plăsmui o imagine: deșertul. În pustie se ruga așa cum făcuse și pe pământ, însă fără a se desprinde de cer, pentru că știe că s-a făcut nedemn de rai prin pocăință, pentru că și-a sărăcit viața, pentru că și-a refuzat desfătările și plăcerile vieții, ceea ce tot păcat se numește.

Aceasta e o inovație a lui Swedenborg. Fiindcă s-a crezut întotdeauna că mântuirea are caracter etic. Se presupune că un om drept se și mântuiește. „Cei săraci cu duhul vor moșteni împărăția cerurilor” etc. Sunt cuvintele lui Isus. Dar Swedenborg merge mai departe. El susține că nu e suficient, că omul trebuie să se salveze și sub raport intelectual. El își închipuie cerul mai ales ca pe o serie de conversații teologice între îngeri. Iar dacă un om nu poate urmări aceste discuții e nedemn de rai. Așadar trebuie să trăiască singur. Mai târziu va veni William Blake, care adaugă al treilea mod de a ne mântui. Spune că putem, că trebuie să ne salvăm și prin artă. Blake explică faptul că Hristos a fost, la rândul său, un artist, de vreme ce nu predica prin cuvinte, ci prin parabole. Iar parabolele sunt, desigur, expresii estetice. Cu alte cuvinte, mântuirea s-ar realiza prin inteligență, prin etică și prin exercițiul artei.

Iar aici ne amintim câteva din afirmațiile prin care Blake a moderat, într-o anumită măsură, lungile propoziții ale lui Swedenborg, atunci când spune, de pildă: „Prostul nu va intra în rai oricât de sfânt ar fi”. Sau: „Trebuie eliminată sfințenia; trebuie investită cu inteligență”.

Avem, așadar, aceste trei lumi. Avem lumea spiritului și apoi, când s-a împlinit sorocul, un om care merită cerul, un

om care merită iadul. Iadul e cu adevărat vegheat de Dumnezeu, care are nevoie de acest echilibru. Satana e doar numele unui loc. Diavolul e pur și simplu un personaj schimbător, dat fiind că infernul e în întregime o lume de conspirații, de persoane care se urăsc, care își unesc forțele pentru a-l ataca pe celălalt.

După aceea, Swedenborg stă de vorbă cu diferiți oameni în paradis și din iad. I se îngăduie toate acestea pentru a întemeia noua biserică. Și ce face Swedenborg? Nu ține predici; publică multe cărți, neștiut de nimeni, într-o latină aridă și sobră. Astfel își petrece Swedenborg ultimii treizeci de ani din viață. Trăiește la Londra. Duce o viață foarte simplă. Se hrănește cu lapte, pâine și legume. Uneori mai primește vizita unui prieten din Elveția și atunci își îngăduie câteva zile libere.

Când a fost în Anglia a dorit să-l întâlnească pe Newton, pentru că îl interesa mult noua astronomie, legea gravitației. Însă nu l-a întâlnit niciodată. L-a interesat mult poezia engleză. În operele sale îi menționează pe Shakespeare, pe Milton și pe alții. Îi elogiază pentru imaginația lor; cu alte cuvinte, acest om avea simț estetic. Știm că în călătoriile sale prin diferite țări - a călătorit în Elveția, Anglia, Germania, Austria, Italia - vizita fabrici, cartiere sărace. Îi plăcea mult muzica. Era un cavaler al acelor timpuri. S-a îmbogățit. Slujitorii săi locuiau la parterul casei sale din Londra (casa a fost demolată de puțină vreme) și îl vedeau conversând cu îngerii sau certându-se cu demonii. În dialogurile pe care le stabilea nu a încercat niciodată să-și impună punctul de vedere. Firește, nu îngăduia să fie luat peste picior pentru viziunile sale; însă nici nu dorea să și le impună: mai degrabă încerca să evite discutarea acestor teme.

Există o diferență esențială între Swedenborg și ceilalți mistici. În cazul Sfântului Ioan al Crucii, întâlnim descrieri foarte plastice ale extazului. Întâlnim extazul redat în termenii unor experiențe erotice sau prin metafore despre

vin. De pildă, un om care se întâlnește cu Dumnezeu, iar Dumnezeu e egal cu sine. Există un sistem de metafore. În schimb, în opera lui Swedenborg nu există nimic de acest fel. E opera unui călător care a străbătut ținuturi necunoscute, descriindu-le cu liniște și în amănunt.

Din această pricină, lectura operei sale nu e tocmai amuzantă. E surprinzătoare și te prinde tot mai mult în mreje. Am citit cele patru volume ale lui Swedenborg, care au fost traduse în engleză și publicate în colecția Everyman's Library. Mi s-a spus că există o traducere spaniolă, o selecție publicată la Editura Națională. Am văzut niște stenograme ale acelei strălucite conferințe pe care a ținut-o Emerson. Emerson a ținut o serie de conferințe despre personalități reprezentative ale omenirii. Le-a intitulat: „Napoleon sau omul de lume"; „Montaigne sau scepticul"; „Shakespeare sau poetul"; „Goethe sau omul de litere"; „Swedenborg sau misticul". Aceasta a fost prima introducere în opera lui Swedenborg pe care am citit-o. În conferința lui, remarcabilă de altminteri, Emerson nu e întru totul de acord cu Swedenborg. Exista ceva care îi displăcea: pesemne faptul că Swedenborg era atât de minuțios, de dogmatic. Fiindcă Swedenborg insistă de mai multe ori asupra acelorași fapte. Repetă aceeași idee. Nu caută analogii. Este un călător care a străbătut un tărâm foarte straniu. Care a străbătut nenumărate ceruri și infernuri și le descrie. Să vedem acum o altă temă tratată de Swedenborg: doctrina corespondențelor. Am impresia că a născocit aceste corespondențe pentru a le găsi temeiul în *Biblie.* El susține că fiecare cuvânt din *Biblie* are cel puțin două înțelesuri. Dante credea că există patru înțelesuri pentru fiecare pasaj.

Totul trebuie citit și interpretat. De exemplu, dacă se vorbește despre lumină, lumina pentru el e o metaforă, simbol evident al adevărului. Calul semnifică inteligența prin faptul că ne poartă dintr-un loc în altul. Alcătuiește un întreg sistem de corespondențe. Sub acest aspect se

aseamănă mult cu exegeții Cabalei.

Mai târziu a ajuns la convingerea că întreaga lume se întemeiază pe corespondențe. Creația este o scriitură tainică, o criptografie pe care trebuie să o descifrăm. Toate lucrurile sunt cu adevărat cuvinte, în afară de lucrurile pe care nu le putem înțelege și pe care le luăm așa cum sunt.

Îmi aduc aminte de acea teribilă cugetare a lui Carlyle, care l-a citit nu fără folos pe Swedenborg, și care spune: „istoria universală e o scriitură pe care trebuie s-o citim și să o scriem necontenit". Și este adevărat: noi asistăm necontenit la istoria universală și suntem actorii ei. Nici noi nu suntem altceva decât litere, nu suntem decât simboluri: „un text divin în care suntem scriși." Am acasă un dicționar de corespondențe. Consultându-l, putem să căutăm orice cuvânt din Biblie și să vedem care e înțelesul spiritual pe care i l-a dat Swedenborg.

El, bineînțeles, a crezut mai ales în mântuirea prin opere. În mântuirea nu numai prin operele spiritului, ci și prin operele minții. În mântuirea prin inteligență. Cerul este pentru el, înainte de toate, un cer de nesfârșite considerații teologice. Mai ales îngerii stau de vorbă. Dar cerul e plin de iubire. În cer e îngăduită căsătoria. E îngăduită întreaga senzualitate a lumii. Nu vrea să tăgăduiască, nici să împuțineze nimic.

În prezent există o biserică swedenborgiană. Cred că undeva în Statele Unite există o catedrală de sticlă. Și are câteva mii de adepți în Statele Unite, în Anglia (îndeosebi în Manchester), în Suedia și Germania. Știu că tatăl lui William și Henry James era un adept al lui Swedenborg. Eu am întâlnit adepți ai săi în Statele Unite, unde există o fundație care îi publică în continuare cărțile și le traduce în engleză.

E surprinzător că opera lui Swedenborg, deși a fost tradusă în multe limbi - chiar și în hindusă și japoneză -, nu a avut o înrâurire mai puternică. Nu s-a ajuns la primenirea pe care o dorea el. Voia să întemeieze o

biserică nouă, care să fie față de creștinism ceea ce fusese biserica protestantă față de biserica Romei.

Nu avea deplină încredere în niciuna dintre ele. Totuși nu a exercitat această puternică influență pe care ar fi trebuit s-o exercite. Cred că toate acestea fac parte din destinul scandinav, în care toate lucrurile parcă s-ar petrece într-un vis și sub un clopot de sticlă. De exemplu, vikingii descoperă Lumea Nouă cu câteva veacuri înainte de Columb, și nu se întâmplă nimic. Arta romanului este inventată în Islanda, o dată cu *Saga,* și această invenție nu are răsunet. Avem personalități care ar trebui să fie universale - cum ar fi bunăoară Carol al XII-lea -, dar îi prețuim mai mult pe alți cuceritori care au săvârșit fapte de arme poate mai puțin însemnate decât acelea ale lui Carol al XII-lea. Gândirea lui Swedenborg ar fi trebuit să înnoiască biserica în toate colțurile lumii, însă aparține destinului scandinav, care seamănă cu un vis.

Știu că în Biblioteca Națională există un exemplar din *Despre cer, infern și minunile de acolo.* Dar în unele biblioteci teozofice nu se găsesc opere de Swedenborg. Totuși, este un mistic mult mai complex decât alții, care nu ne-au spus altceva decât că au cunoscut extazul, și au încercat să transmită extazul într-un mod cât mai convingător sub aspect literar. Swedenborg este primul explorator al lumii de dincolo, explorator pe care trebuie să-l luăm în serios.

În cazul lui Dante, care ne oferă și el o descriere a Infernului, Purgatoriului și Paradisului, înțelegem că este vorba despre o ficțiune literară. Nu putem crede cu adevărat că tot ce se relatează se referă la o trăire personală. De altfel, se vede limpede din versurile sale că nu a trăit experiența pe care o descrie.

În cazul lui Swedenborg avem de-a face cu o operă vastă. Bunăoară, o carte ca *Religia creștină și pronia cerească* și mai ales cartea pe care eu v-o recomand tuturor, anume aceea despre cer și infern. Această carte a

fost tradusă în latină, engleză, germană, franceză și cred că și în spaniolă. Doctrina este expusă cu mare luciditate. E absurd să credem că a fost scrisă de un nebun. Un nebun n-ar fi putut scrie cu atâta claritate. De altminteri, viața lui Swedenborg s-a schimbat în sensul că a renunțat la toate preocupările științifice. A socotit că cercetările științifice fuseseră o pregătire divină pentru a putea scrie celelalte opere.

Tot restul vieții și l-a petrecut călătorind în ceruri și infernuri, stând de vorbă cu îngerii și cu Isus Hristos și relatându-ne apoi toate acestea într-o proză senină, într-o proză înainte de toate lucidă, fără metafore sau exagerări. În opera sa există multe anecdote personale vrednice de ținut minte, ca de pildă aceea pe care v-am povestit-o, despre omul care vrea să ajungă în cer, dar în cele din urmă merită numai pustiul, fiindcă și-a împuținat viața. Swedenborg ne invită pe toți să ne mântuim printr-o viață mai bogată. Să ne mântuim prin dreptate, virtute și inteligență. Apoi va veni Blake, care adaugă ideea că omul trebuie să fie și un artist pentru a se mântui. Cu alte cuvinte o triplă mântuire: prin bunătate, dreptate, inteligență abstractă și în cele din urmă prin exercițiul artei.

9 iunie, 1978

POVESTIREA POLIȚISTĂ

Există o carte intitulată *Înflorirea noii Anglii*, de Van Wyck Brooks. Această carte tratează despre un fapt extraordinar pe care numai astrologia îl poate explica: înflorirea unor oameni de geniu, într-o zonă limitată de pe teritoriul Statelor Unite, în timpul primei jumătăți a veacului al XIX-lea. Prefer, evident, această *New England* care are atât de mult din *Old England.* Ar fi ușor să fac o listă infinită de nume. I-am putea numi pe Emily Dickinson, Herman Melville, Thoreau, Emerson, William James, Henry James și, bineînțeles, Edgar Allan Poe, care s-a născut la Boston, cred că în anul 1809. Cum se știe, nu stau prea bine cu datele calendaristice. A vorbi despre povestirea polițistă înseamnă a vorbi despre Edgar Allan Poe, care a inventat genul; dar, mai înainte de a vorbi despre acest gen, se cuvine să discutăm despre o mică problemă prealabilă: există sau nu există genuri literare?

Se știe că Benedetto Croce, în *Estetica* lui - formidabila lui carte de *Estetică* - spune: „A afirma că o carte este un roman, o alegorie sau un tratat de estetică are, mai mult sau mai puțin, aceeași valoare cu a spune că are coperte galbene și că o putem găsi pe al treilea raft din stânga”. Cu alte cuvinte, sunt tăgăduite genurile și se afirmă existența indivizilor. La aceasta s-ar putea răspunde, desigur, că, deși toți indivizii sunt reali, a-i preciza înseamnă a-i generaliza. Bineînțeles, această afirmație a mea este o generalizare și n-ar trebui îngăduită.

A gândi înseamnă a generaliza, și avem nevoie de aceste utile arhetipuri platonice pentru a putea să afirmăm ceva. Atunci, de ce să nu afirmăm că există genuri literare? Aș adăuga o observație personală: genurile literare depind,

poate, mai puțin de texte și mai mult de modul în care aceste texte sunt citite. Faptul estetic are nevoie de întâlnirea cititorului cu textul și numai atunci există cu adevărat. Este absurd să presupunem că un volum ar fi mult mai mult decât un volum. Începe să existe când este deschis de un cititor. Atunci se realizează fenomenul estetic, care poate semăna cu momentul în care cartea a fost concepută.

Există un tip de cititor actual, cititorul de ficțiuni polițiste. Acest cititor a fost - el poate fi întâlnit în toate țările lumii și există milioane de asemenea cititori - zămislit de Edgar Allan Poe. Să presupunem că acest cititor nu există, sau să presupunem ceva poate și mai interesant: că este vorba despre o persoană foarte depărtată de noi. Poate fi un persan, un malaez, un țăran, un copil, o persoană căreia i se spune că *Don Quijote* este un roman polițist; să presupunem că acest ipotetic personaj a citit romane polițiste și începe să citească *Don Quijote.* Ce citește el atunci?

„Într-un sătuc din La Mancha, de-al cărui nume nu țin să-mi aduc aminte, nu-i mult de când trăia un hidalgo…”, și în mintea acestui cititor au încolțit tot felul de bănuieli, fiindcă cititorul de romane polițiste este un cititor care citește cu neîncredere, cu suspiciune, cu un gen special de suspiciune.

De exemplu, dacă citește: „Într-un sătuc din La Mancha”, de bună seamă presupune că faptele nu s-au petrecut în La Mancha. Pe urmă: „… de-al cărui nume nu țin să-mi aduc aminte…”, se întreabă: de ce nu ținea să-și aducă aminte Cervantes? Fiindcă, fără îndoială, Cervantes era asasinul, vinovatul. Pe urmă: „… nu-i mult de când…”, se prea poate ca ceea ce se povestește să nu fie atât de îngrozitor ca viitorul.

Povestirea polițistă a dat naștere unui tip special de cititor. Asta se uită de obicei când e judecată opera lui Poe; dacă Poe a creat povestirea polițistă, a creat și tipul de

cititor de povestiri polițiste. Ca să înțelegem povestirea polițistă, trebuie să ținem seama de contextul general al vieții lui Poe. Eu cred că Poe a fost un remarcabil poet romantic și a fost mai remarcabil în ansamblul operei sale, așa cum ne-o amintim în întregime, decât într-o pagină sau alta a operei sale. E mai remarcabil în proză decât în vers. Ce întâlnim în versul lui Poe? Întâlnim acel ceva care l-a îndreptățit pe Emerson să-l numească *the jingle man;* poetul care lesne stârnea zornăituri de vorbe. Există un Tennyson minor, cu toate că a scris și versuri memorabile. Poe a fost poetul care a proiectat multiple umbre. Câte n-a mai născocit Poe?

S-ar putea spune că există doi oameni fără de care literatura actuală n-ar fi ceea ce este; acești doi oameni sunt americani și aparțin veacului trecut: Walt Whitman - din care descinde poezia pe care o numim civică, descinde Neruda, descind atâtea lucruri, bune sau rele - și Edgar Allan Poe, din care descinde simbolismul lui Baudelaire, care i-a fost discipol și se ruga pentru el în fiecare seară. Descind două fapte care par foarte depărtate și care totuși nu sunt; sunt fapte înrudite. Descind ideea despre literatură ca un fapt intelectual și povestirea polițistă. Primul - a considera că literatura este o operație a minții, nu a spiritului - este foarte important. Celălalt are o importanță mult mai mică, deși i-a inspirat pe câțiva mari scriitori (să ne gândim la Stevenson, Dickens, Chesterton - cel mai îndreptățit moștenitor al lui Poe). Această literatură poate părea subalternă și în realitate se află în declin; în momentul de față, a fost depășită și înlocuită de literatura științifico-fantastică, specie care îl numără pe Poe printre părinții ei posibili.

Să ne întoarcem de unde am pornit, la ideea că poezia este o creație a minții. Această idee se opune întregii tradiții anterioare, în care poezia era o operație a spiritului. Să ne gândim la faptul extraordinar pe care ni-l oferă *Biblia*, o serie de texte de autori diferiți, din epoci

diferite, care tratează teme foarte diferite, dar toate sunt atribuite unui personaj invizibil: Sfântul Duh. Se presupune că Sfântul Duh, divinitatea sau o inteligență infinită dictează diferite opere unor scribi diferiți, în diferite țări și în epoci diferite. Aceste opere sunt, de exemplu, dialogul metafizic, Cartea lui Iov, istoria, Cartea Regilor, teogonia, Facerea și apoi prevestirile profeților. Toate aceste opere sunt diferite, și le citim ca și cum le-ar fi scris o singură persoană. Dacă suntem panteiști, poate că nu trebuie să luăm prea în serios faptul că acum suntem indivizi diferiți: suntem organe diferite ale divinității continue. Adică, Sfântul Duh a scris toate cărțile și tot El citește toate cărțile, de vreme ce se află, în grade diferite, în fiecare dintre noi.

Ei bine: Poe a fost un om care a dus o viață nefericită, cum se știe. A murit la patruzeci de ani, după ce căzuse pradă alcoolului, melancoliei și nevrozei. Nu avem de ce să intrăm în amănunte cu privire la nevroza lui. Este de ajuns să știm că Poe a fost un om foarte nefericit și că întreaga sa existență a fost urmărită de nenoroc. Pentru a scăpa de el, a încercat să dea strălucire însușirilor intelectuale, exagerând poate adesea. Poe se socotea un mare poet romantic, un genial poet romantic, mai ales când nu scria versuri, mai ales când scria proză, bunăoară, când a scris povestirea *Arthur Gordon Pym.* Primul nume este saxon: *Arthur*, Edgar; al doilea, scoțian: *Gordon*, Allan; și apoi *Pym,* Poe, care sunt echivalente. El se vedea pe sine însuși intelectual, iar Pym se mândrea cu faptul că este un om în stare să judece și să chibzuiască totul. Scrisese acel poem celebru pe care îl cunoaștem cu toții, pe care îl cunoaștem poate prea bine, fiindcă nu este unul dintre poemele sale bune: „Corbul”. Pe urmă a ținut o conferință la Boston, în care a explicat cum a ajuns să trateze acest subiect.

A început cu câteva considerații despre însușirile refrenului și pe urmă a făcut o serie de observații cu privire la fonetica limbii engleze. Socotea că cele mai

remarcabile și eficiente sunete ale limbii engleze sunt *o* și *r;* atunci i-a venit imediat în minte expresia *never more*, niciodată. Asta era tot ce avea la început. Apoi s-a ivit o altă problemă, trebuia să justifice reconstrucția acestui cuvânt, deoarece este foarte neobișnuit ca un om să repete mereu *never more* la sfârșitul fiecărei strofe. S-a gândit atunci că nu trebuia să fie o ființă rațională, și acest lucru l-a făcut să conceapă ideea unei păsări care vorbește. S-a gândit la un papagal, dar un papagal este nevrednic să se înalte la demnitatea poeziei; atunci s-a gândit la un corb. Pentru că în momentul acela citea romanul *Barnaby Rudge* de Charles Dickens, în care apare un corb. Prin urmare, avea un corb care se numește *Never more* și repetă necontenit numele pe care-l poartă. Asta e tot ce avea Poe la început.

Apoi s-a gândit: care este faptul cel mai trist, cel mai melancolic din câte există pe lume? Acest fapt nu poate fi altul decât moartea unei femei frumoase. Cine poate plânge mai bine acest fapt? Desigur, iubitul acestei femei. Atunci s-a gândit la iubitul care-și pierde logodnica, care se numește Leonore ca să rimeze cu *never more.* Unde să-l situeze pe iubitul Leonorei? S-a gândit că, de vreme ce corbul este negru, trebuie să găsească un loc unde negrul să iasă mai bine în evidență. Și aceasta se poate produce în contrast cu ceva alb; s-a gândit atunci la albul unui bust, iar acest bust, al cui poate fi? Este bustul zeiței Pallas Atena. Și unde se poate afla? Într-o bibliotecă. Acum, zice Poe, unitatea poemului său are nevoie de un spațiu închis.

Atunci a așezat bustul Minervei într-o bibliotecă; iată-l pe iubit, singur, înconjurat de cărți și jelind moartea iubitei sale *so lovesick more*; apoi intră corbul. De ce intră corbul? Ei bine, biblioteca este un loc liniștit și trebuie să fie pus în contrast cu ceva neliniștit: își închipuie o furtună, își închipuie noaptea furtunoasă care face să vină corbul.

Omul îl întreabă cine este, iar corbul răspunde *Never more*, și pe urmă omul, pentru a se chinui în chip

mazochist, îi pune întrebări pentru ca la toate să primească răspunsul *never more, never more, never more*, niciodată, și continuă să pună întrebări. În final, îi spune corbului ceva ce se poate socoti prima metaforă care există în poem: *i-am smuls ciocul din inima mea, și forma lui din ușa mea.* Iar corbul (care a devenit emblema memoriei, a memoriei din nefericire nemuritoare), corbul îi răspunde: *never more.* El știe că este osândit să-și petreacă restul vieții, al vieții lui fantastice, stând de vorbă cu corbul, cu corbul care îi va spune mereu „niciodată”, și îi va pune întrebări la care cunoaște dinainte răspunsul. Cu alte cuvinte, Poe vrea să ne facă să credem că a scris acest poem în mod intelectual; dar este de ajuns să privim puțin mai de aproape acest argument pentru a vedea că e înșelător.

Poe putea ajunge la ideea ființei iraționale folosindu-se, nu de un corb, ci de un idiot sau de un bețiv; atunci, am avea de-a face cu un poem complet diferit și mai puțin explicabil. Cred că Poe, care avea această mândrie a inteligenței, s-a dedublat într-un personaj, a ales un personaj depărtat - cel pe care îl cunoaștem cu toții și care, fără îndoială, este prietenul nostru, chiar dacă nu încearcă să fie prietenul nostru: este un domn. Auguste Dupin, primul *detective* din istoria literaturii. Este un domn francez, un aristocrat francez foarte sărac, care locuiește într-un cartier retras al Parisului, împreună cu un prieten.

Aici începe o altă tradiție a povestirii polițiste; faptul care constă într-un mister descoperit cu ajutorul inteligenței, printr-o operație intelectuală. Acest fapt este executat de un om foarte inteligent care se numește Dupin, care se va numi apoi Sherlock Holmes, care se va numi mai târziu părintele Brown, care va purta alte nume. Nume celebre, fără îndoială. Primul dintre toate, modelul, arhetipul am putea spune, este domnul Charles Auguste Dupin, care locuiește împreună cu un prieten și el este prietenul care spune povestea. Această temă face parte din

tradiție și a fost preluată la multă vreme după moartea lui Poe de scriitorul irlandez Conan Doyle. Conan Doyle preia această temă, interesantă de altfel, a prieteniei dintre două persoane diferite, care ajunge să fie, într-un anumit fel, tema prieteniei dintre don Quijote și Sancho, numai că nu ajung niciodată la o prietenie perfectă. Care va fi și tema din *Kim,* a prieteniei dintre băiatul mai mic și preotul hindus, tema din *Don Segundo Sombra*: tema păstorului de turme și a băiatului. Tema care se multiplică în literatura argentiniană, tema prieteniei, întâlnită în atâtea cărți ale lui Gutiérrez.

Conan Doyle își imaginează un personaj destul de prostănac, cu o inteligență inferioară celei a cititorului, pe care-l numește Watson; celălalt e un personaj oarecum comic și în același timp venerabil: Sherlock Holmes. Dovezile de iscusință intelectuală ale lui Sherlock Holmes sunt înfățișate de prietenul său Watson, care nu încetează a se minuna și întotdeauna se lasă înșelat de aparențe, fiind dominat de Sherlock Holmes și plăcându-i să fie dominat.

Toate acestea se află în prima povestire polițistă pe care a scris-o Poe, fără să știe că inaugura un gen, povestirea intitulată *The Murders in the Rue Morgue* (Crimele din strada Morgue). Poe nu voia ca genul polițist să fie un gen realist, voia să fie un gen intelectual, un gen fantastic dacă vreți, dar un gen fantastic al inteligenței, nu doar al imaginației; bineînțeles, al amândurora, dar îndeosebi al inteligenței.

Acțiunea povestirilor sale cu crime și detectivi s-ar fi putut petrece la New York, dar atunci cititorul s-ar fi putut întreba dacă lucrurile se petrec cu adevărat așa, ori dacă poliția din New York acționează în felul arătat sau în alt fel. Se dovedea a fi comod, și imaginația lui Poe se desfășoară mai liber dacă toate acestea se petrec la Paris, într-o zonă pustie din cartierul Saint-Germain. De aceea, primul detectiv din literatură este un străin, primul

detectiv pe care îl înregistrează literatura este un francez. De ce un francez? Fiindcă cel care scrie opera este un american și are nevoie de un personaj depărtat. Pentru a face ca aceste personaje să fie cât mai neobișnuite, le atribuie un mod de viață deosebit de existența oamenilor obișnuiți. Când se crapă de ziuă, se trag perdelele. Se aprind lumânările și la asfințit cei doi ies la plimbare pe străzile pustii ale Parisului, în căutarea acelui infinit azur, cum zice Poe, pe care numai într-un mare oraș adormit îl poți găsi. Să simți în același timp singurătatea și contactul cu mulțimea constituie un stimulent pentru gândire.

Mi-i închipui pe cei doi prieteni străbătând străzile pustii ale Parisului în puterea nopții și stând de vorbă. Despre ce? Despre filosofie, despre chestiuni intelectuale. Apoi se produce crima. Această crimă este prima crimă a literaturii fantastice: asasinarea a două femei. Aș spune chiar crimele din Rue Morgue, deoarece crimă e un cuvânt mai tare decât asasinatul. Este vorba de următoarele: două femei care au fost ucise într-o cameră unde s-ar părea că nu poate pătrunde nimeni. Aici, Poe inaugurează misterul încăperii încuiate. Una dintre femei a fost strangulată, celeilalte i-a fost tăiată beregata cu briciul. Mulți bani, patruzeci de mii de franci, sunt împrăștiați pe podea, toate sunt vraiște, totul te duce cu gândul la o criză de nebunie. Cu alte cuvinte avem de-a face cu un început brutal, chiar înfricoșător s-ar putea spune, și apoi, în final, aflăm ce s-a petrecut de fapt.

Dar această soluție nu este pentru noi, pentru că noi toți cunoaștem subiectul înainte de a citi povestirea lui Poe. Acest lucru, desigur, face să scadă curiozitatea cititorului. (Așa se petrece în cazul analog, înfățișat în *Jekyll și Hyde*: știm că cei doi sunt aceeași persoană, dar acest lucru nu-l pot cunoaște decât cititorii lui Stevenson, alt discipol al lui Poe. Dacă vorbește despre cazul ciudat al lui *Jekyll și Hyde*, își propune să prezinte de la bun început două persoane.) Cine s-ar fi gândit, de altminteri, că asasinul

avea să se dovedească a fi un urangutan?

La această concluzie se ajunge prin intermediul unui artificiu: mărturia celor care au intrat în încăpere înainte de a fi descoperită crima. Toți au reținut o voce răgușită, care este vocea unui francez, au reținut câteva cuvinte, un glas în care nu există silabe, au recunoscut o voce străină. Spaniolul crede că este vorba despre un neamț, neamțul că e un olandez, olandezul că e un italian ș.a.m.d.: această voce este vocea neomenească a maimuței, și pe urmă se descoperă crima, se descoperă, dar noi știam dinainte soluția.

De aceea, i-am putea reproșa lui Poe că subiectele sale sunt atât de subțiri, încât par transparente. Așa sunt pentru noi, care le cunoaștem, dar nu și pentru cei dintâi cititori de literatură polițistă. Ei nu erau educați ca noi, nu erau o invenție a lui Poe, așa cum suntem noi. Noi, când citim un roman polițist, suntem o invenție a lui Edgar Allan Poe. Cei care au citit această povestire au fost uimiți, și abia după aceea am venit noi.

Poe a lăsat cinci exemple, unul se numește „Tu ești omul”: este cel mai slab dintre toate, dar a fost după aceea imitat de Israel Zangwill în *The Big Bow Murder,* care preia cazul crimei săvârșite într-o încăpere încuiată. Avem aici un personaj, asasinul, care a fost reluat apoi în *Misterul camerei galbene* de Gaston Leroux: detectivul se dovedește a fi asasinul. Urmează apoi altă povestire care și ea s-a dovedit exemplară, *Scrisoarea furată*, și altă povestire, *Scarabeul de aur*. În *Scrisoarea furată,* subiectul este foarte simplu; scrisoarea cu pricina a fost furată de un om politic, iar poliția știe că scrisoarea e în posesia lui. Încearcă să-l aresteze în două rânduri, pe stradă, pe urmă îi percheziționează casa; pentru ca nimic să nu le scape, întreaga casă a fost scotocită și răscolită. Polițiștii sunt dotați cu microscoape, e scoasă fiecare carte din bibliotecă, apoi se verifică dacă a fost legată, se caută urme de praf, apoi intervine Dupin. Spune că poliția se

înșală, că numai un om fără minte ar putea crede că scrisoarea a fost pusă într-o ascunzătoare; dar în realitate lucrurile nu stau așa. Dupin îi face o vizită omului politic, care îi e prieten. Zărește pe masă, la vedere, un plic desfăcut. Își dă seama că aceasta e scrisoarea pe care o căuta toată lumea. Întâlnim aici ideea de a ascunde ceva lăsându-l la vedere, de a face ca ceva să fie atât de ușor de observat, încât nimeni să nu-l găsească. De altfel, la începutul fiecărei povestiri, pentru a ne face să ne dăm seama de faptul că Poe trata într-un mod intelectual povestirea polițistă, sunt expuse o serie de considerații despre analiză, e redată o discuție despre șah, se spune că jocul de *whist* este deosebit, iar cel de dame e neîntrecut.

Poe ne-a lăsat aceste cinci povestiri, la care se adaugă *Misterul doamnei Marie Roget*, care e cel mai straniu dintre toate și cel mai puțin interesant. E vorba despre o crimă comisă la New York: o fată, pe nume Mary Roget, a fost asasinată. Era florăreasă, din câte-mi amintesc. Poe ia știrea din ziar, situează acțiunea la Paris iar fetei îi dă numele de Marie Roget: apoi sugerează cum a fost comisă crima. Într-adevăr, după câțiva ani a fost descoperit criminalul și ipoteza lui Poe s-a confirmat în realitate.

Povestirea polițistă ia naștere ca gen intelectual, bazat pe ceva în întregime fictiv, crima este descoperită de către un om care raționează prin deducții și nu cu ajutorul unor denunțuri sau ca urmare a unor neglijențe comise de criminali. Poe știa că ceea ce făcea el nu aparținea realismului. De aceea situează acțiunea la Paris; iar cel care face raționamentul este un aristocrat, nicidecum poliția; de aceea, poliția apare într-o lumină ridicolă. Cu alte cuvinte, Poe a creat un tip de detectiv prin excelență intelectual. Ce se întâmplă după moartea lui Poe? A murit, cred, în 1849; Walt Whitman, celălalt mare contemporan al său, a scris un articol necrologic despre el, în care a spus că „Poe era un virtuoz care nu atingea decât notele grave ale pianului, care nu reprezenta democrația americană” -

lucru pe care Poe nu și l-a propus niciodată. Whitman a fost nedrept cu el, și la fel de nedrept a fost Emerson.

Există critici, acum, care îl subestimează. Dar eu cred că Poe, dacă îl judecăm în ansamblu, are o operă genială, chiar dacă povestirile lui, cu excepția lui *Arthur Gordon Pym,* sunt stângace. Totuși, ele dau naștere unui personaj care trăiește dincolo de personajele create de el, care trăiește dincolo de Charles Auguste Dupin, de crime, de misterele care nu ne mai înspăimântă.

În Anglia, unde acest gen este abordat din punct de vedere psihologic, au apărut cele mai bune romane polițiste din câte s-au scris: cele ale lui Wilkie Collins, *Femeia în alb* și *Piatra de lună*[144]*.* Apoi a apărut Chesterton, marele continuator al lui Poe. Chesterton a spus că nu s-au scris povestiri polițiste mai bune decât ale lui Poe, însă Chesterton - cel puțin așa mi se pare mie - îi este superior lui Poe. Poe a scris povestiri pur fantastice. Să ne amintim doar câteva: *Masca morții roșii, Butoiul cu vin*, care aparțin întru totul genului fantastic. De altfel, sunt povestiri bazate pe raționament, asemenea celor cinci povestiri polițiste. Dar Chesterton a făcut ceva diferit, a scris povestiri care sunt în același timp povestiri fantastice și în final au o soluție polițistă. Voi povesti una, *Omul invizibil*, publicată în 1905 sau 1908.

Subiectul este, pe scurt, următorul. Este vorba despre un meșter care face păpuși mecanice: bucătari, portari, servitoare și mecanici, care trăiește într-o casă cu multe apartamente, pe culmea unui deal acoperit de zăpadă din Londra. Primește amenințări că își va găsi moartea - este o operă de dimensiuni reduse, și acest lucru este foarte important pentru povestire. Locuiește singur, numai cu slujitorii lui mecanici, ceea ce oricum este îngrozitor. Un om care locuiește singur, înconjurat de mașinării ce imită vag formele omenești. În sfârșit, primește o scrisoare în care i se spune că va muri în după-amiaza aceea. Își

144 pare mai corectă traducerea *Piatra lunii*.

cheamă prietenii, prietenii se duc să anunțe poliția și îl lasă singur printre păpușile lui, dar mai întâi îi spun portarului să bage de seamă dacă nu cumva intră cineva în casă. Îi spun același lucru și gardianului, îi spun și vânzătorului de castane prăjite, și toți trei făgăduiesc să fie atenți. Când se întorc cu poliția, observă că sunt urme de pași pe zăpadă. Cele care se apropie de casă sunt superficiale, iar cele care se depărtează sunt mai adânci, ca și cum ar fi cărat ceva greu. Intră în casă și văd că meșterul de păpuși a dispărut. Pe urmă văd că este cenușă în cămin. Aici se atinge punctul culminant al povestirii, când se naște bănuiala că meșterul a fost devorat de păpușile lui mecanice; asta ne impresionează cel mai tare. Ne impresionează mai mult decât soluția. Asasinul a intrat în casă, a fost văzut de vânzătorul de castane, de gardian și de portar, dar aceștia nu s-au mirat, fiindcă este poștașul care vine în fiecare după-amiază la aceeași oră. Și-a ucis victima, a pus-o în geanta de scrisori. Pe urmă a ars corespondența și a plecat. Părintele Brown îl vede, stă de vorbă cu el, îi primește spovedania și îl dezleagă de păcate, fiindcă în povestirile lui Chesterton nu există arestări și nu se petrece nimic violent.

Acum, genul polițist a decăzut mult în Statele Unite. Genul polițist este realist, violent, un gen cu multe violențe sexuale, în orice caz, a dispărut. A fost uitată originea intelectuală a povestirii polițiste. Aceasta s-a menținut în Anglia, unde încă se scriu și astăzi romane foarte liniștite, unde faptele se petrec într-un sat englezesc; în ele totul este intelectual, totul este liniștit, nu există violențe, nu există nicio vărsare de sânge. Am încercat și eu genul polițist uneori, nu sunt prea mândru de ceea ce am făcut. L-am dus pe un teren simbolic, care nu știu dacă i se potrivește sau nu. Am scris *Moartea și busola.* Am publicat câteva texte polițiste scrise împreună cu Bioy Casares, ale cărui povestiri sunt mult mai bune decât ale mele. Povestirile lui Isidro Parodi, un deținut care, din

închisoare, rezolvă crimele.

Ce am putea spune ca o apologie a genului polițist? Există o calitate evidentă și certă: literatura noastră tinde spre haos. Se cultivă versul liber pe motiv că este mai ușor decât versul clasic; în realitate este foarte dificil. Se tinde spre suprimarea personajelor, a subiectului, totul este foarte vag. În epoca aceasta a noastră, atât de haotică, există ceva care, cu modestie, a păstrat virtuțile clasice: povestirea polițistă. Deoarece nu putem înțelege o povestire polițistă fără început, fără cuprins și fără sfârșit. Cele mai multe povestiri polițiste au fost scrise de scriitori de mâna a doua, dar există câteva scrise de scriitori excelenți: Dickens, Stevenson și mai ales Wilkie Collins. Aș spune, în apărarea romanului polițist, că nu are nevoie de apărare. Deși acum este citit cu un oarecare dispreț, el salvează ordinea într-o epocă de dezordine. Aceasta este o dovadă a faptului că trebuie să-i fim recunoscători și că este vrednic de laudă.

16 iunie 1978

TIMPUL

Lui Nietzsche nu-i plăcea să se vorbească în aceeași termeni despre Goethe și despre Schiller. Și am putea spune că este tot așa de lipsit de respect să vorbim la fel despre spațiu și despre timp, de vreme ce putem să ne dispensăm în reflecțiile noastre de spațiu, dar nu și de timp.

Să presupunem ca n-am avea decât un singur simț, în loc de cinci. Și că acest simț ar fi auzul. Atunci, dispare lumea vizuală, adică dispar cerul înstelat, astrele… Dacă suntem lipsiți de pipăit, dispar asprimea, netezimea, dispar zbârciturile ș.a.m.d. Dacă ne lipsesc mirosul și gustul, atunci pierdem și senzațiile localizate în cerul gurii și în nas. Ar rămâne numai auzul. Am avea atunci o lume posibilă care s-ar putea lipsi de spațiu. O lume de indivizi. De indivizi care pot comunica prin intermediul cuvintelor. Nimic nu ne împiedică să presupunem un limbaj la fel de complex sau mai complex decât al nostru - și prin intermediul muzicii. Cu alte cuvinte, am putea avea o lume în care n-ar exista altceva decât conștiințe și muzică. S-ar putea obiecta că muzica are nevoie de instrumente. Instrumentele sunt necesare pentru producerea muzicii. Dacă ne gândim la cutare sau cutare partitură, ne-o putem închipui fără instrumente: fără pian, fără viori, fără flaute etcaetera.

Am avea atunci o lume la fel de complexă ca a noastră, alcătuită din conștiințe individuale și muzică. Cum a spus Schopenhauer, muzica nu este ceva ce se adaugă lumii; muzica singură este o lume. În această lume, totuși, am avea mereu cu noi timpul. Fiindcă timpul este succesiunea. Dacă eu mă imaginez pe mine însumi, dacă fiecare dintre

dumneavoastră se imaginează pe sine însuși într-o cameră întunecoasă, atunci lumea vizibilă dispare, dispare și corpul. De câte ori nu ne-am pierdut conștiința existenței propriului nostru trup...! De exemplu, eu acum, numai în acest moment în care ating masa cu mâna, am conștiința mâinii și a mesei. Dar se întâmplă ceva. Ce se întâmplă? Pot fi percepții, pot fi senzații sau pot fi pur și simplu amintiri sau închipuiri. Dar întotdeauna se întâmplă ceva. Și aici îmi amintesc unul din frumoasele versuri ale lui Tennyson, unul din primele versuri pe care le-a scris: *Time is flowing in the middle of the night* (Timpul se scurge în miez de noapte). E o idee foarte poetică aceea că toată lumea doarme, dar între timp tăcutul râu al timpului - această metaforă este inevitabilă - curge pe câmpii, pe sub pământ, prin văzduh, curge printre stele.

Cu alte cuvinte, timpul este o problemă esențială. Vreau să spun că nu ne putem dispensa de timp. Conștiința noastră trece necontenit de la o stare la alta, și nu altceva este timpul: succesiunea. Cred că Henri Bergson a spus că timpul e problema fundamentală a metafizicii. Dacă s-ar rezolva această problemă, s-ar rezolva totul. Din fericire, cred că nu există nicio primejdie să se rezolve; cu alte cuvinte, vom fi în continuare bântuiți de neliniști. Întotdeauna vom putea spune, împreună cu Sfântul Augustin: „Ce este timpul? Dacă nu sunt întrebat, știu. Dacă sunt întrebat, nu știu".

Nu știu dacă după douăzeci sau treizeci de veacuri de meditație am înaintat mult în ceea ce privește problema timpului. Aș spune că întotdeauna încercăm această veche descumpănire pe care a încercat-o ca nimeni altul Heraclit, dând acel exemplu la care mă întorc mereu: nimeni nu se scaldă de două ori în apele aceluiași râu. De ce nimeni nu se scaldă de două ori în apele aceluiași râu? În primul rând fiindcă apele râului curg. În al doilea rând - și acest lucru ne afectează în plan metafizic și ne trezește un început de înfiorare sacră -, fiindcă noi înșine suntem un râu, pentru

că și noi suntem curgători. Problema timpului este aceasta. Este problema efemerității: timpul se scurge. Îmi amintesc din nou acel frumos vers al lui Boileau: „Timpul trece în clipa în care ceva se află deja departe de mine”. Prezentul meu - sau ceea ce era prezentul meu - a devenit trecut. Dar acest timp care trece nu trece în întregime. De exemplu, eu am stat de vorbă cu dumneavoastră vinerea trecută. Putem spune că suntem alții, deoarece tuturor ni s-au întâmplat multe lucruri în cursul unei săptămâni. Totuși, suntem aceiași. Știu că am dizertat aici, că am încercat să reflectez și să vorbesc aici, și poate că și dumneavoastră vă aduceți aminte că ați fost la conferința mea săptămâna trecută. În orice caz, ceva rămâne în amintire. Amintirea este individuală. Noi suntem făcuți, în bună parte, din amintirea noastră. Această amintire e făcută, în mare parte, din uitare.

Ne confruntăm, așadar, cu problema timpului. S-ar putea să nu rezolvăm această problemă, dar putem să trecem în revistă soluțiile care i s-au dat. Cea mai veche este a lui Platon, pe care apoi au propus-o Plotin și mai târziu Sfântul Augustin. Se referă la una dintre cele mai frumoase născociri ale omului. Cred că este vorba despre o născocire omenească. S-ar putea ca dumneavoastră să gândiți altfel, dacă sunteți credincioși: această frumoasă născocire a veșniciei. Ce este veșnicia? Veșnicia nu este suma tuturor clipelor din trecut, este alcătuită din toate clipele trecutului nostru, toate clipele trecute ale tuturor ființelor conștiente. Întreg trecutul, acest trecut care nu se știe când a început. Iar mai apoi, întregul prezent. Acest moment care cuprinde toate lumile, spațiu interplanetar. Și apoi, viitorul. Viitorul, care nu a fost creat încă, dar care există la rândul său.

Teologii presupun că veșnicia e ca o clipă în care se adună miraculos aceste timpuri diferite. Putem folosi cuvintele lui Plotin, care a simțit profund problema timpului. Plotin spune: există trei timpuri, și toate trei sunt

prezentul. Unul este prezentul actual, momentul în care vorbesc, adică momentul în care am vorbit, pentru că acest moment aparține deja trecutului. Apoi mai avem unul, care este prezentul trecutului, numit amintire. Și încă unul, prezentul viitorului, care constă în ceea ce zămislesc speranța sau teama noastră.

Și-acum, să ne întoarcem la soluția pe care a propus-o mai întâi Platon, care pare arbitrară, dar care totuși nu este așa, cum nădăjduiesc să pot dovedi. Platon a spus că timpul este imaginea mișcătoare a veșniciei. Începe cu veșnicia, cu o ființă eternă, și această ființă eternă vrea să se proiecteze în alte ființe. Și nu poate să o facă în veșnicia sa: trebuie să o facă în mod succesiv. Timpul se dovedește a fi imaginea mișcătoare a veșniciei. Există o cugetare a marelui mistic englez William Blake, care spune: „Timpul este darul veșniciei”. Dacă ne-ar fi dată întreaga ființă… ființa e mai mult decât universul, mai mult decât lumea. Dacă nouă ne-ar fi arătată ființa o singură dată, am fi anihilați, anulați, morți. În schimb, timpul este darul veșniciei. Veșnicia ne îngăduie toate aceste experiențe în mod succesiv. Avem zile și nopți, avem ceasuri, minute, avem amintirea, avem senzațiile actuale și apoi avem viitorul, un viitor a cărui formă nu o cunoaștem deocamdată, dar pe care îl presimțim sau de care ne temem.

Toate acestea nu sunt date succesiv, fiindcă nu putem suporta această copleșitoare povară, această copleșitoare apăsare a întregii ființe a universului. Timpul va fi darul veșniciei. Veșnicia ne îngăduie să trăim în mod succesiv. Schopenhauer a spus că, din fericire pentru noi, viața noastră e împărțită în zile și nopți, viața noastră este întreruptă de vis. Ne trezim dimineața, ne petrecem ziua, apoi dormim. Dacă nu ar fi visul, viața ar fi insuportabilă, nu am fi stăpânii plăcerii. Totalitatea ființei e impasibilă pentru noi. Așa ne este dat totul, dar în mod treptat.

Transmigrația se referă la o idee asemănătoare. S-ar

putea să fim în același timp, așa cum cred panteiștii, toate mineralele, toate plantele, toate animalele, toți oamenii. Dar, din fericire, nu știm acest lucru. Din fericire, credem în individualitate. Deoarece dacă nu am fi copleșiți, am fi anihilați de această forță plenară.

Ajung acum la Sfântul Augustin. Cred că nimeni nu a simțit cu mai mare intensitate decât Sfântul Augustin problema timpului, această îndoială a timpului. Sfântul Augustin spune că sufletul lui arde, se mistuie de dorința de a afla ce este timpul. Îl roagă pe Dumnezeu să îi dezvăluie ce este timpul. Nu din curiozitate deșartă, ci pentru că el nu poate trăi fără să știe acest lucru. Aceasta e întrebarea esențială, cu alte cuvinte, ceea ce mai târziu Bergson va numi problema fundamentală a metafizicii. Toate acestea le-a spus Sfântul Augustin cu obișnuita lui înflăcărare.

Acum, pentru că tot vorbim despre timp, să dăm un exemplu simplu la prima vedere, acela al paradoxurilor lui Zenon. El le aplică spațiului, în vreme ce noi le aplicăm timpului. Să îl luăm pe cel mai simplu dintre ele; paradoxul sau aporia obiectului care se deplasează. Obiectul se află la un capăt al unei mese și trebuie să ajungă la celălalt capăt. Mai întâi trebuie să ajungă la jumătate, dar înainte de aceasta trebuie să parcurgă jumătate din jumătate, apoi jumătate din jumătate din jumătate. Și tot așa la nesfârșit. Obiectul nu ajunge niciodată la celălalt capăt al mesei. Sau, dacă vreți, putem căuta un exemplu din geometrie. Să ne imaginăm un punct. Punctul nu acoperă o suprafață. Dacă luăm apoi o succesiune infinită de puncte, obținem o linie. Și apoi, luând un număr infinit de linii, obținem suprafața. Și dacă luăm un număr infinit de suprafețe, obținem volumul. Dar nu știu în ce măsură putem înțelege aceasta, fiindcă, dacă punctul nu e spațial, nu se știe în ce mod se poate obține o linie care ocupă o suprafață dintr-o serie de puncte, fără suprafață, chiar dacă această serie e nesfârșită. Spunând o linie, nu mă gândesc la o linie care

merge din acest punct al pământului până la lună Mă gândesc, de exemplu, la această linie: masa pe care o ating. Și ea e alcătuită dintr-un număr infinit de puncte. Și pentru toate acestea s-a crezut că poate fi găsită o soluție.

Bertrand Russell explică acest lucru după cum urmează: există numere finite (seria naturală a numerelor, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 și așa la nesfârșit). Dar să luăm apoi altă serie, care va avea exact jumătate din suprafața celei dintâi. Este alcătuită din toate numerele multiplicate cu doi. Astfel, lui 1 îi corespunde 2, lui 2 îi corespunde 4, lui 3 îi corespunde 6… Să luăm apoi altă serie. Să alegem o cifră oarecare. De exemplu, 365. Lui 1 îi corespunde 365. Lui 2 îi corespunde 365 multiplicat cu el însuși, lui 3 îi corespunde 365 la puterea a treia. Obținem astfel mai multe serii, care toate sunt infinite. Adică, la numerele transfinite părțile nu sunt mai puțin numeroase decât întregul. Cred că acest lucru a fost acceptat de matematicieni. Dar nu știu în ce măsură îl poate accepta imaginația noastră.

Să examinăm momentul de față. Ce este momentul de față? Este momentul care constă într-o oarecare măsură din trecut și din viitor. Prezentul în sine este asemenea punctului finit din geometrie. Prezentul în sine nu există. Nu este un dat imediat al conștiinței noastre. Ei bine; avem prezentul, și vedem că prezentul se transformă treptat în trecut, în viitor. Există două teorii despre timp. Una dintre ele, pe care o împărtășim, cred, aproape toți, vede timpul ca pe un râu. Un râu curge de la început, de la începutul cu neputință de pătruns cu mintea, și ajunge la noi. Apoi avem cealaltă teorie, aceea a filosofului englez James Bradley. Bradley spune că lucrurile stau exact invers: că timpul curge dinspre viitor spre prezent, că acel moment în care viitorul se transformă în trecut este momentul pe care îl numim prezent.

Putem alege una dintre aceste două metafore. Putem situa izvorul timpului în viitor sau în trecut. E totuna.

Întotdeauna avem în față râul timpului. Dar cum să rezolvăm problema unei obârșii a timpului? Platon a dat următoarea soluție: timpul se naște din veșnicie, și ar fi o greșeală să spunem că veșnicia este anterioară timpului. Tot o greșeală este să spunem, precum Aristotel, că timpul este măsura mișcării, fiindcă mișcarea se petrece în timp și nu poate explica timpul. Există o cugetare foarte frumoasă a Sfântului Augustin, care spune: *Non in tempore, sed cum tempore Deus creavit caela et terram* (cu alte cuvinte: Nu în timp, ci cu timp a creat Dumnezeu cerul și pământul). Primele versete din *Cartea Facerii* nu se referă numai la crearea lumii, a mărilor, pământului, întunericului, luminii, ci și la începutul timpului. Nu a existat un timp anterior: lumea a început să existe o dată cu timpul, și de atunci totul este succesiv.

Nu știu dacă acest concept al numerelor transfinite, pe care îl explicam mai devreme, ne poate ajuta. Nu știu dacă închipuirea mea acceptă sau nu această idee. Nu știu dacă imaginația dumneavoastră o poate accepta. Ideea de cantități ale căror părți nu ocupă suprafețe mai mari decât întregul. În cazul seriei numerelor naturale acceptăm că suma numerelor pare este egală cu suma numerelor impare, adică este infinită; că cifra rezultată din ridicarea la putere a numărului 365 este egală cu suma totală. De ce să nu acceptăm ideea a două momente, de ce să nu acceptăm ideea momentului 7 și 4 minute și a momentului 7 și 5 minute? Pare foarte greu să acceptăm că între aceste două momente există un număr infinit sau transfinit de momente.

Totuși, Bertrand Russell ne cere să ne imaginăm acest lucru.

Bernheim a spus că paradoxurile lui Zenon se bazează pe o idee spațială a timpului. Că în realitate nu există decât elanul vital, pe care nu-l putem împărți. De pildă, dacă spunem că, în timp ce Ahile străbate un metru, broasca țestoasă a străbătut a zecea parte dintr-un metru,

această afirmație este falsă, fiindcă spunem că Ahile aleargă cu pași repezi la început și apoi, spre sfârșit, cu viteza broaștei țestoase. Altfel spus, aplicăm timpului niște măsuri care corespund spațiului. Dar am putea spune la fel de bine - acest lucru îl formulează William James -: să presupunem un interval de timp de cinci minute. Pentru ca aceste cinci minute să se scurgă este nevoie să treacă jumătate din cele cinci minute. Pentru ca să treacă două minute și jumătate, trebuie să treacă jumătate din cele două minute și jumătate. Pentru ca să treacă jumătate, trebuie să treacă jumătate din jumătate, și așa la nesfârșit, în așa fel încât niciodată nu pot trece cele cinci minute. Acestea sunt aporiile lui Zenon aplicate timpului cu același rezultat.

Putem da la fel de bine exemplul cu săgeata. Zenon spune că o săgeată în zbor e nemișcată în fiecare clipă. Prin urmare, mișcarea este imposibilă, de vreme ce o sumă de nemișcări nu poate alcătui mișcarea.

Dar dacă noi concepem existența unui spațiu real, acest spațiu poate fi împărțit în cele din urmă în puncte, chiar dacă spațiul e indivizibil la nesfârșit. Dacă avem în vedere un spațiu real, atunci și timpul poate fi împărțit în momente, în frânturi de momente, în unități de unități tot mai mici.

Dacă socotim că lumea nu este altceva decât imaginația noastră, dacă socotim că fiecare dintre noi visează o lume, de ce să nu presupunem că trecem de la un gând la altul și că nu există aceste subdiviziuni, de vreme ce nu le simțim? Singurul lucru care există este ceea ce simțim noi. Nu există decât percepțiile noastre, emoțiile noastre. Dar această subdiviziune este imaginată, nu este actuală. Prin urmare, există o altă idee, care și ea pare să le fie comună tuturor oamenilor, ideea unității timpului. A fost stabilită de Newton, dar părerea unanimă o stabilise mai înainte. Când Newton a vorbit despre timpul matematic - adică de un singur timp care străbate întreg Universul - acest timp

curge acum în locuri pustii, curge printre astre, în mod uniform. Dar filosoful englez Bradley a spus că nu există niciun motiv pentru a presupune acest lucru.

Putem presupune că există diferite serii de timp, susține el, fără legătură între ele. Am obține o serie pe care am putea-o numi a, b, c, d, e, f... Aceste fapte sunt legate între ele: unul îi urmează celuilalt, unul îl precedă pe celălalt, unul e simultan cu celălalt. Dar ne-am putea imagina o altă serie, cu a, b, g... Am putea să ne imaginăm alte serii temporale.

De ce să ne închipuim o singură serie temporală? Nu știu dacă imaginația dumneavoastră acceptă această idee, și anume că există multe timpuri și că aceste serii de timpuri - firește că membrii seriilor sunt anteriori, simultani sau posteriori - nu sunt nici anterioare, nici posterioare, nici simultane între ele. Sunt serii distincte. Ne-am putea imagina acest lucru fiecare dintre noi. Ne putem gândi la Leibniz, de exemplu. Ideea este că fiecare dintre noi trăiește o serie de fapte, care poate fi paralelă sau nu cu altele. De ce să acceptăm această idee? Această idee este posibilă. Ar rezulta de aici o lume mai vastă, o lume mult mai ciudată decât cea de astăzi. Ideea că nu există un timp. Cred că această idee a fost până într-un anumit punct îmbrățișată de fizica actuală, pe care nu o înțeleg și nu o cunosc. Ideea mai multor timpuri. De ce să presupunem că există un singur timp, un timp absolut, cum presupunea Newton?

Să ne întoarcem la tema veșniciei, la ideea veșniciei care vrea să se manifeste într-un fel sau altul, care se manifestă în spațiu și în timp. Veșnicia este lumea arhetipurilor. În veșnicie, de pildă, nu există triunghiul. Există un singur triunghi, care nu e nici echilateral, nici isoscel, nici scalen. Acest triunghi este toate cele trei lucruri deodată și niciunul dintre ele. Faptul că acest triunghi e de neconceput nu are nicio importanță: acest triunghi există.

Sau, de exemplu, fiecare dintre noi poate fi o copie,

temporară și muritoare, a arhetipului uman. Se poate pune și problema dacă fiecare om are arhetipul său platonic. Prin urmare, acest absolut tinde să se manifeste și se manifestă în timp. Timpul este imaginea veșniciei.

Cred că cele spuse puțin mai înainte ne-ar ajuta să înțelegem de ce timpul este succesiv. Timpul este succesiv fiindcă, ieșind din veșnicie, vrea să se întoarcă în ea. Altfel spus, ideea de viitor răspunde aspirației noastre de a ne întoarce la obârșie. Dumnezeu a creat lumea; întregul univers al făpturilor Sale vrea să se întoarcă la acest izvor etern, care este atemporal, nici anterior, nici posterior timpului; care se află în afara timpului. Și acest lucru ar aparține elanului vital. Ca și faptul că timpul se scurge necontenit. Unii au tăgăduit existența prezentului. Sunt filosofi în Hindustan care au afirmat că nu există un anumit moment în care roadele cad din pom. Roadele fie se află pe punctul de a cădea, fie au căzut deja pe pământ. Dar nu există un anumit moment în care cad.

Ce neobișnuit este gândul că, dintre cele trei timpuri în care am împărțit timpul - trecutul, prezentul și viitorul -, cel mai dificil, cel mai greu de surprins este prezentul! Prezentul e la fel de imposibil de surprins ca și punctul. Pentru că, dacă ne închipuim că nu acoperă o suprafață, atunci el nu există: trebuie să ne imaginăm că prezentul aparent ar fi într-o oarecare măsură și trecutul și viitorul. Altfel spus, să fim una cu trecerea timpului. Când vorbesc despre trecerea timpului, mă refer la ceva pe care dumneavoastră cu toții îl simțiți. Dacă vorbesc despre prezent, vorbesc despre o entitate abstractă. Prezentul nu este un dat imediat al conștiinței noastre.

Noi simțim că alunecăm în timp, altfel spus, putem socoti că trecem din viitor spre trecut, sau din trecut spre viitor, dar nu există un anumit moment în care să putem spune timpului: „Oprește-te, clipă, ești atât de frumoasă”, cum voia Goethe. Prezentul nu se oprește. Nu ne-am putea închipui un prezent în stare pură. Ar fi de neconceput.

Prezentul cuprinde întotdeauna o fărâmă de trecut și una de viitor. Se pare că timpul are nevoie de aceasta. În planul experienței noastre, timpul corespunde întotdeauna fiului lui Heraclit. Întotdeauna vom accepta această veche parabolă. E ca și cum n-ar purta pecetea atâtor secole. Vom fi întotdeauna Heraclit care își vede chipul oglindit în apele râului și se gândește că râul nu este același, fiindcă și-a primenit apele, și se gândește că el nu este Heraclit, fiindcă, între clipa când a văzut pentru ultima dată râul și clipa de față, s-a schimbat necontenit. Cu alte cuvinte, suntem ceva schimbător și ceva permanent. Făptura noastră este tainică. Ce ar fi fiecare dintre noi fără amintirea sa? Este o amintire alcătuită în bună parte din ecouri, dar care este esențială. Nu e nevoie ca eu să-mi aduc aminte, de exemplu, pentru a fi cine sunt, că am trăit în cartierul Palermo, în Adrogué, la Geneva, în Spania. În același timp, trebuie să simt că nu sunt cel care am fost în aceste locuri, că sunt altul. Aceasta este problema pe care nu o vom putea rezolva niciodată: problema identității schimbătoare. Și poate că tocmai acest cuvânt, schimbare, este suficient. Fiindcă, vorbind despre schimbarea unui lucru, nu spunem că acel lucru a fost înlocuit de altul. Spunem: „Planta crește”. Nu vrem să spunem prin aceasta că o plantă mică trebuie înlocuită cu una mai mare. Vrem să spunem că această plantă se transformă în altceva. Altfel spus, afirmăm ideea permanenței în scurgerea timpului.

Ideea de viitor ar justifica vechea convingere a lui Platon, potrivit căreia timpul este imaginea mișcătoare a veșniciei. Dacă timpul este imaginea veșniciei, viitorul ar fi înscrierea sufletului în devenire. La rândul ei, devenirea ar fi întoarcerea la veșnicie. Altfel spus, viața noastră e un zbucium necontenit. Când Sfântul Pavel spune: „Mor cu fiecare zi”, nu folosește o expresie patetică. Adevărul este că murim cu fiecare zi și că ne naștem cu fiecare zi. Ne naștem și murim necontenit. De aceea problema timpului

ne afectează mai mult decât celelalte chestiuni filosofice. Fiindcă celelalte sunt abstracte. Problema timpului este problema noastră. Cine sunt eu? Cine este fiecare dintre noi? Cine suntem? S-ar putea să aflăm cândva acest lucru. S-ar putea să nu-l aflăm. Dar între timp, așa cum a spus Sfântul Augustin, sufletul meu arde fiindcă vreau să știu.

23 iunie 1978

BIBLIOTECA PERSONALĂ
PROLOGURI
(1988)

Traducere de
ANDREI IONESCU

Prezentare

Volumul Biblioteca personală, *din 1988, cuprinde cele mai dense pagini borgesiene. Este alcătuit din prefețele pe care le-a scris pentru o serie de opere fundamentale din literatura lumii. Sunt totodată paginile cele mai personale, în care este sintetizată, în formulări lapidare, atât imaginea scriitorilor selectați, cât și concepția despre literatură pe care operele acestora i-o întăresc, ilustrând-o în chipul cel mai convingător. Citatele sunt acum mai rare. Scriitorul nu mai are timp, la vârsta înaintată la care a ajuns, să se intereseze de istoria problemelor pe care le abordează. Nu noutatea îl preocupă, ci adevărul. De aceea, așterne pe hârtie propriile lui convingeri literare, într-un mod cât mai direct și limpede.*

Revine insistent, în aceste ultime pagini critice dictate de Borges, nevoia de fericire. Prologul scriitorului nu lasă nicio îndoială cu privire la criteriul care a prezidat selecția: seria pentru care scrie prefețele are în vedere plăcerea cititorului: „De-a lungul vremii, memoria noastră alcătuiește o bibliotecă variată, compusă din cărți, sau pagini, a căror lectură a fost o fericire pentru noi, și ne-ar plăcea să o împărtășim". După care amintește o celebră afirmație pe care a făcut-o cândva despre subtila operație a lecturii: „Să se laude alții cu cărțile care le-a fost dat să le scrie; eu mă laud cu acelea care mi-a fost dat să le citesc." În această calitate, de cititor „sensibil și recunoscător" scrie aceste prefețe la o „bibliotecă de preferințe". Să spicuim câteva bucurii pe care le încearcă la lectura cărților prefațate acest cititor privilegiat și specializat care a fost Jorge Luis Borges. Caracterizările succinte din profilurile de scriitori, cel mai adesea înrudiți strâns cu el, sunt însoțite de motivele pentru care le este

recunoscător și le rămâne îndatorat. Bunăoară. Față de Evangheliile apocrife, *care au fost „instrumentele cele mai vechi ale doctrinei lui Isu”, încearcă o puternică emoție, fiindcă îl ajută să se întoarcă „într-un mod aproape magic” la primele veacuri ale creștinismului. Lui Chesterton îi aduce mulțumiri pentru că opera lui, care „exprimă tragica frumusețe a sorții omului pe pământ „nu cuprinde o singură pagină care să nu-ți procure fericire” . Motivul de recunoștință față de Maeterlinck ar fi explorarea posibilităților estetice ale misterului. Descoperirea lui Dostoievski marchează o dată memorabilă a vieții noastre, la fel cu descoperirea iubirii sau cu descoperirea mării. Lui Claudius Elianus îi rămâne îndatorat pentru că îi poate auzi glasul liniștit „povestind vise”. Pe Henri James îl prețuiește pentru că „a creat situații deliberat ambigue și complexe, în stare să suscite nedefinite și aproape infinite lecturi”. Pe Juan Rulfo, autorul celebrului roman* Pedro Páramo, *pentru opera lui „fantastică”, ale cărei nedefinite ramificații îl prind de la bun început pe cititor „cu o forță irezistibilă”. Lui Beckford îi este îndatorat pentru că a explorat coșmarul, cel mai vechi gen literar: „Vaga cenușă a uitării și a memoriei, visele nopții sunt ceea ce s-a depus în timpul zilei; coșmarul ne oferă un gust neobișnuit, cu totul străin de starea de veghe. În anumite opere de artă recunoaștem acest gust inconfundabil. Gândul mă poartă la dublul castel din cântul al patrulea al* Infernului, *la închisorile lui Piranesi, la unele pagini din De Quincey și May Sinclair și la* Vathek *de Beckford”. Asupra lui De Quincey revine pentru a declara că nimănui nu-i datorează „atâtea ceasuri de fericire personală”. Când cineva îi mulțumește pentru că i-a recomandat să-l citească pe Stevenson, se simte „justificat și fericit” și își exprimă certitudinea că cititorul va încerca același sentiment de gratitudine. Fiindcă descoperirea lui Stevenson este una dintre „fericirile durabile” pe care ni le procură literatura. Vergiliu este pentru el înainte de orice altceva „prietenul*

nostru”, scriitorul care a fost ascultat cu o mare „iubire”: „Când Dante Alighieri face din Vergiliu călăuza lui și personajul cel mai statornic al Divinei Comedii, *conferă o formă estetică nepieritoare admirației și recunoștinței pe care le simțim cu toții”.*

Alte câteva preocupări predilecte revin acum în formulări magistrale. Îndemnul de a nu strivi corola de minuni a lumii din declarația că nu-și propune să facă o „exegeză inutilă” a operei lui Garrett, nu vrea „să destrame curcubeul”, cu o expresie a lui Keats, ci își propune să înlesnească un simplu contact cu această operă, pentru ca ea „să-l atingă direct și uimitor pe cititor”.

Iată o reformulare a virtuților miraculoase a lecturii proaspete, când își exprimă admirația pentru acel „dar involuntar” pe care-l posedă De Quincey, a cărui memorie activă „îmbogățea și sporea trecutul”.

Iată o datorie de recunoștință prin indicarea unei surse: „În 1935 am scris o carte plină de candoare care se numește Istoria universală a infamiei. *Una dintre numeroasele ei surse, nesemnalată încă de critică, a fost această carte a lui Schwob”.*

Iată o datorie similară pe care ține să o recunoască față de Papini, îmbinată cu ideea atât de borgesiană a raportului complex și paradoxal dintre amintire și uitare. Constatând că povestirea lui intitulată „Celălalt” repetă subiectul unei povestiri a lui Papini pe care o citise în tinerețe și apoi o uitase, declară, „uluit și recunoscător”, că a procedat probabil în modul cel mai „pătrunzător”, fiindcă „uitarea poate fi foarte bine o formă profundă a memoriei” .

Iată, în sfârșit, cu un exemplu extrem de convingător, ideea că ipotezele sunt indispensabile dacă vrem să cunoaștem lumea, chiar dacă această lume este „de neconceput”: „Benito Cereno *continuă să suscite polemici. Unii îl socotesc capodopera lui Melville și una dintre*

capodoperele literaturii universale. Alții îl socotesc o eroare sau o sumă de erori. Cineva a sugerat că Herman Melville și-a propus să scrie un text voit inexplicabil, care să fie un simbol desăvârșit al acestei lumi, care este de asemenea inexplicabilă”.

Andrei Ionescu

Biblioteca personală reunește prologurile pe care Borges le-a scris pentru cărțile incluse într-o colecție de o sută de opere considerate lecturi indispensabile, colecție care a fost publicată de Editura Hyspamérica în 1985. Selecția titlurilor a fost făcută tot de Borges, care nu a apucat să scrie decât șaizeci și patru de prologuri, fiindcă moartea lui a împiedicat completarea colecției cu titlurile prevăzute și rămase în fază de proiect. Editura Emecé a urmat ediția *Biblioteca personal (prólogos),* Alianza Editorial, Madrid, 1988.

PROLOG

De-a lungul vremii, memoria noastră alcătuiește o bibliotecă variată, compusă din cărți, sau pagini, a căror lectură a fost o fericire pentru noi și pe care ne-ar plăcea să o împărtășim. Textele acestei biblioteci intime nu sunt neapărat celebre. Motivul este limpede. Profesorii, care conferă faimă, se interesează mai puțin de frumusețe și mai mult de vicisitudinile și datele literaturii, precum și de analiza prolixă a cărților care s-au scris de dragul acestei analize, nu pentru plăcerea cititorului.

Seria pentru care scriu prologurile și pe care am început să o întrezăresc își propune să procure această plăcere. Nu voi alege titlurile în funcție de deprinderile mele literare, de o anumită tradiție, de o anumită școală, de o anumită țară sau o anumită epocă. „Să se laude alții cu cărțile care le-a fost dat să le scrie; eu mă laud cu acelea care mi-a fost dat să le citesc”, am spus cândva. Nu știu dacă sunt un bun scriitor; cred că sunt un excelent cititor sau, în orice caz, un sensibil și recunoscător cititor. Doresc ca această bibliotecă să fie la fel de diversă ca neostoita curiozitate care m-a îndemnat, și continuă să mă îndemne, să explorez atâtea limbaje și atâtea literaturi. Știu că romanul nu este mai puțin artificial decât alegoria sau opera, dar voi include romane fiindcă și ele au intrat în viața mea. Această serie de cărți eterogene este, repet, o bibliotecă de preferințe.

María Kodama și cu mine am rătăcit pe globul de pământ și apă. Am ajuns în Texas și în Japonia, la Geneva, la Teba și, acum, pentru a aduna laolaltă textele care au fost esențiale pentru noi, străbatem galeriile din palatele memoriei, cum a scris Sfântul Augustin.

O carte este un lucru între lucruri, un volum pierdut între volumele care populează indiferentul univers, până ce își găsește cititorul, omul hărăzit simbolurilor lui. Atunci se produce o emoție neobișnuită pe care o numim frumusețe, acest mister frumos pe care nu-l descifrează nici psihologia, nici retorica. „Trandafirul nu are un de ce”, a spus Angelus Silesius; peste veacuri, Whistler avea să declare: „Arta e un lucru care se întâmplă”.

Să dea Dumnezeu să fii cititorul pe care această carte îl aștepta.

J. L B.

Julio Cortázar
POVESTIRI

În o mie nouă sute patruzeci și ceva eram secretar de redacție la o revistă literară, mai mult sau mai puțin secretă. Într-o după-amiază, o după-amiază ca toate celelalte, un băiețandru foarte înalt, ale cărui trăsături nu pot să le reconstitui, mi-a adus o povestire scrisă de mână. I-am spus să revină după zece zile, când îi voi spune părerea mea. S-a întors după o săptămână. I-am spus că mi-a plăcut și că povestirea fusese dată la tipar. Puțin mai târziu, Julio Cortázar a citit cu litere de tipar „Casa asediată”, cu două ilustrații în creion de Norah Borges. Au trecut anii, și într-o seară, la Paris, mi-a destăinuit că fusese prima oară când i se publica ceva. Sunt onorat că am înlesnit acest debut.

Tema acelei povestiri este ocuparea treptată a unei case de către o prezență invizibilă. În scrieri ulterioare, Cortázar o va relua într-un mod mai indirect și prin urmare mai eficient.

Când Dante Gabriel Rossetti a citit romanul *Neguri pe culmi,* i-a scris unui prieten: „Acțiunea se petrece în infern, dar locurile, nu știu de ce, au nume englezești”. Ceva analog se petrece cu opera lui Cortázar. Personajele sunt deliberat banale. Sunt stăpânite de rutina unor iubiri întâmplătoare și a unor discordii întâmplătoare. Ambianța în care se mișcă este alcătuită din lucruri banale: mărci de țigări, vitrine, tejghele, whisky, farmacii, aeroporturi și persoane. Topografia corespunde orașelor Buenos Aires și Paris și putem să credem, la început, că este vorba de simple cronici. Încetul cu încetul simțim că nu este așa. Pe nesimțite, autorul ne-a atras în lumea lui îngrozitoare, în care fericirea este imposibilă. Este o lume poroasă, în care ființele își împletesc destinele. Conștiința unui om poate

intra în aceea a unui animal sau conștiința unui animal poate intra în aceea a unui om. În același joc este antrenată materia din care suntem făcuți, timpul. În unele povestiri curg și se contopesc două serii temporale.

Stilul nu pare îngrijit, dar fiecare cuvânt a fost bine ales. Nimeni nu poate povesti subiectul unui text de Cortázar; fiecare text este alcătuit din anumite cuvinte puse într-o anumită ordine. Dacă încercăm să facem un rezumat, constatăm că s-a pierdut ceva foarte prețios.

EVANGHELIILE APOCRIFE

A citi această carte înseamnă a te întoarce într-un mod aproape magic la primele veacuri ale erei noastre, când religia era o pasiune. Dogmele bisericii și raționamentele teologilor vor veni mult mai târziu. La început avea importanță vestea că Fiul lui Dumnezeu fusese, timp de treizeci și trei de ani, un om biciuit și răstignit, care prin moartea lui îi mântuise pe urmașii lui Adam. Printre cărțile care anunțau acest adevăr se aflau și *Evangheliile apocrife.* Cuvântul apocrif înseamnă astăzi „falsificat” sau „fals”; primul său înțeles era „ocult”. Textele apocrife erau texte interzise mulțimii, texte a căror lectură era îngăduită doar unui număr redus de oameni.

Dincolo de lipsa noastră de credință, Isus Hristos este figura cea mai vie a memoriei umane. I-a fost dat să-și predice doctrina, care astăzi cuprinde întreaga planetă, într-o provincie uitată. Cei doisprezece ucenici ai lui au fost săraci și neștiutori de carte. În afară de acele cuvinte pe care mâna lui le-a scris pe pământ și le-a șters îndată, nu a scris nimic. (Pitagora și Buddha au lăsat și ei o învățătură orală.) Nu a folosit niciodată argumente; forma firească a gândirii lui era metafora. Pentru a osândi pompoasa deșertăciune a funeraliilor a afirmat că morții își vor îngropa morții. Pentru a osândi ipocrizia fariseilor a

spus că erau morminte văruite. A murit tânăr, răstignit pe cruce, care pe atunci era o execuție înjositoare, iar acum este un simbol. Fără să bănuiască viitorul său extraordinar, Tacit îl pomenește și îl numește Chrestus. Nimeni nu a stăpânit ca el, și stăpânește și astăzi, cursul istoriei.

Această carte nu contrazice evangheliile canonice. Povestește cu ciudate variațiuni aceeași biografie. Ne dezvăluie miracole nebănuite. Ne spune că la vârsta de cinci ani Isus a modelat din lut niște vrăbii care, spre uimirea copiilor care se jucau cu el, și-au luat zborul și s-au pierdut în văzduh cântând. Îi atribuie minuni pline de cruzime, care nu trebuie să surprindă la un copil înzestrat cu puteri neobișnuite și care nu a dobândit încă uzul rațiunii. Pentru Vechiul Testament, Infernul (Sheol) este mormântul; pentru terținele *Divinei Comedii,* un sistem de închisori subpământene, cu topografie precisă; în această carte există un personaj trufaș, care stă de vorbă cu Satana, Prințul Morții, și care îl slăvește pe Domnul.

Împreună cu cărțile canonice ale Noului Testament, aceste *Evanghelii apocrife,* uitate timp de atâtea veacuri și recuperate acum, au fost instrumentele cele mai vechi ale doctrinei lui Isus.

Franz Kafka
AMERICA. POVESTIRI SCURTE

1883, 1924. Aceste două date delimitează viața lui Franz Kafka. Nimeni nu poate ignora faptul că includ evenimente faimoase: primul război european, invadarea Belgiei, înfrângerile și biruințele, blocada puterilor centrale de către flota britanică, anii de foamete, revoluția rusă, care a fost la început o generoasă speranță și este acum țarismul, prăbușirea, Tratatul de la Brest-Litovsk și Tratatul de la Versailles, care va pricinui cel de-al doilea război mondial.

Mai include faptele intime pe care le înregistrează biografia lui Max Brod: neînțelegerile cu tatăl său, singurătatea, studiile juridice, programul de la birou, mulțimea manuscriselor, tuberculoza. De asemenea, vastele aventuri baroce ale literaturii: expresionismul german, iscusințele verbale ale lui Johannes Becher, Yeats și James Joyce.

Soarta lui Kafka a fost să transpună împrejurările și agoniile în parabole. A redactat sordide coșmaruri într-un stil limpede. Nu degeaba era un cititor asiduu al *Scripturilor* și un admirator al lui Flaubert, Goethe și Swift. Era evreu, dar cuvântul *evreu* nu figurează, dacă îmi aduc bine aminte, în opera lui. Aceasta este atemporală și probabil veșnică.

Kafka este marele scriitor clasic al veacului nostru chinuit și ciudat.

Gilbert Keith Chesterton
CRUCEA ALBASTRĂ ȘI ALTE POVESTIRI

Se poate afirma că Gilbert Keith Chesterton (1874-1936) ar fi putut fi Kafka. Omul care a scris că noaptea este un nor mai mare decât lumea și un monstru alcătuit din ochi ar fi putut visa coșmaruri nu mai puțin admirabile și apăsătoare decât cel din *Procesul* sau cel din *Castelul.* De fapt, le-a visat și a căutat și a găsit mântuirea în credința Romei, despre care a afirmat, în mod surprinzător, că se bazează pe bunul-simț. A suferit de boala numită *fin-de-siècle* din veacul al XIX-lea; într-o scrisoare adresată lui Edward Bentley a putut scrie că „lumea era foarte bătrână, dragul meu prieten, când tu și cu mine eram tineri” și să-și proclame tinerețea prin răsunătoarele glasuri ale lui Whitman și Stevenson.

Acest volum este alcătuit dintr-o serie de povestiri care vor să pară că sunt polițiste și sunt mult mai mult decât

atât. Fiecare dintre ele ne propune o enigmă care, la prima vedere, este indescifrabilă. Se sugerează apoi o soluție deopotrivă magică și înfricoșătoare și se ajunge în sfârșit la adevăr, care încearcă să fie chibzuit. Fiecare dintre aceste povestiri este un apolog și este totodată o scurtă piesă de teatru. Personajele sunt ca niște actori care intră în scenă.

Înainte de a se consacra artei scrisului, Chesterton și-a încercat puterile în pictură; toate operele lui au neobișnuite calități vizuale.

Când genul polițist se va perima, oamenii vor continua să citească aceste pagini, nu în virtutea cheii raționale pe care o descoperă părintele Brown, ci în virtutea elementelor supranaturale și monstruoase de care ne-am temut până atunci. Dacă aș avea de ales un text dintre numeroasele texte ce alcătuiesc această carte, aș alege, cred, „Cei trei călăreți ai Apocalipsei”, care posedă o eleganță asemănătoare cu aceea a unei mutări de șah.

Opera lui Chesterton este foarte întinsă și nu cuprinde o singură pagină care să nu-ți procure fericire. Voi aminti, aproape la întâmplare, două cărți; una din 1912, *The Ballad of the White Horse,* care salvează cu noblețe epica, atât de uitată în veacul acesta; cealaltă din 1925, *Man the Everlasting*, ciudată istorie universală care se lipsește de date cronologice și în care aproape că nu există nume proprii. Exprimă tragica frumusețe a sorții omului pe pământ.

Maurice Maeterlinck
INTELIGENȚA FLORILOR

Aristotel scrie că filosofia se naște din uimire. Din uimirea de a fi, din uimirea de a fi în timp, din uimirea de a fi în această lume, în care există alți oameni și animale și stele. Tot din uimire se naște și poezia. În cazul lui Maurice

Maeterlinck, ca și în cazul lui Poe, uimirea a fost aceea a groazei. Primul lui volum de versuri, *Les serres chaudes* (1889), enumeră lucruri vagi care ne neliniștesc: o prințesă care suferă de foame închisă într-un turn, un marinar într-un pustiu, un îndepărtat vânător de elani care îngrijește bolnavi, păsări de noapte între crini, mireasma văzduhului într-o zi însorită, un vagabond așezat pe un tron, vechi zăpezi și ploi bătrâne. Aceste enumerări stârnesc parodia facilă a lui Max Nordau, a cărei colerică diatribă, *Degenerare*, a adus excelente servicii ca antologie a scrierilor pe care le denunța. Arta are obiceiul să justifice și să pregătească faptele pe care le relatează; Maeterlinck, în dramele lui care ne înfățișează deliberat lucruri ciudate ce se impun imaginației și care nu-și găsesc explicație. Protagoniștii din *Les aveugles I* (1890) sunt doi orbi rătăciți într-o pădure; în *L'intruse*, din același an, un bătrân aude pașii morții care intră în casă. În *L'oiseau bleu* (1909), trecutul este o incintă în care locuiesc nemișcate figuri de ceară. A fost primul dramaturg al simbolismului.

La început, Maeterlinck a exploatat posibilitățile estetice ale misterului. Mai târziu a vrut să-l descifreze. Dincolo de credința catolică a copilăriei, a explorat miraculosul, transmiterea gândurilor, a patra dimensiune a lui Hinton, ciudații cai ai lui Elberfeld, inteligența florilor. Ordonatele și neschimbătoarele republici de insecte i-au inspirat două cărți. Pliniu atribuise mai de mult furnicilor darul previziunii și memoria. Maeterlinck a publicat *La vie des termites* în 1930. Cea mai cunoscută dintre cărțile lui, *La vie des abeilles,* studiază cu imaginație și rigoare obiceiurile unei insecte care se bucură de faima de a fi fost lăudată de Vergiliu și de Shakespeare.

Maurice Maeterlinck s-a născut la Gand în 1867 și a murit la Nisa în 1949. În 1911 a obținut premiul Nobel.

Dino Buzzati
DEȘERTUL TĂTARILOR

Putem să-i cunoaștem pe antici, putem să-i cunoaștem pe clasici, putem să-i cunoaștem pe scriitorii din veacul al XIX-lea și pe cei de la începutul veacului nostru, care se apropie de sfârșit. Mult mai greu este să-i cunoaștem pe contemporani. Sunt prea mulți, iar timpul nu ne-a dezvăluit încă antologia lor. Există, totuși, nume pe care generațiile viitoare nu se vor resemna să le uite. Unul dintre ele, probabil, este acela al lui Dino Buzzati.

Buzzati s-a născut în 1906 în vechiul oraș Belluno, în apropiere de Veneto și de granița cu Austria. A fost gazetar și s-a consacrat apoi literaturii fantastice. Prima lui carte, *Bàrnabo delle Montagne,* datează din 1933; ultima, *I miracoli di Val Morel,* din 1972, anul morții sale. Din vasta lui operă, nu o dată alegorică, se desprinde o senzație de angoasă și magie. Influența lui Poe și a romanului gotic a fost mărturisită chiar de el. Alții au vorbit despre Kafka. De ce să nu acceptăm, fără a știrbi nicidecum meritele lui Buzzati, că i-a avut pe amândoi drept iluștri maeștri?

Această carte, care este poate capodopera lui și a inspirat un frumos film al lui Valerio Zurlini, este dominată de procedeul amânării nedefinite și aproape infinite, dragă eleaților și lui Kafka. Atmosfera ficțiunilor lui Kafka este deliberat cenușie și mediocră și miroase a birocrație și plictis. Nu este cazul operei de față. Există un ajun, dar este ajunul unei uriașe bătălii, temută și așteptată. În aceste pagini, Dino Buzzati face ca romanul să se întoarcă la epopee, care a fost izvorul său. Deșertul este real și este simbolic. Este gol, iar eroul așteaptă mulțimi.

Henrik Ibsen
PEER GYNT. HEDDA GABLER

Cel mai ilustru dintre evangheliștii lui Ibsen, George Bernard Shaw, a spus în cartea sa *Quintessence of Ibsenism* că este absurd să-i cerem unui autor o explicație a operei sale, fiindcă această explicație ar putea să fie foarte bine chiar ceea ce opera căuta. Invenția povestirii precedă înțelegerea moralei. În cazul lui Ibsen, invențiile au o importanță mai mare decât teza. Nu tot așa au stat lucrurile la premiera pieselor sale. Datorită lui Ibsen, teza că o femeie are dreptul să-și trăiască viața este acum un adevăr acceptat de toată lumea. În 1879, era scandaloasă. La Londra a fost nevoie să se adauge la *Casa păpușilor* o scenă finală, în care Nora Helmer, roasă de remușcări, se întoarce la căminul și la familia ei. La Paris au adăugat un amant, pentru ca publicul să înțeleagă acțiunea.

Am ales în mod special pentru acest volum două piese în care aspectul imaginar sau fantastic este la fel de important ca și cel realist.

Prima, *Peer Gynt,* este, după părerea mea, capodopera autorului și una dintre capodoperele literaturii. Totul în ea este fantastic, în afară de convingerea pe care o trezește. *Peer Gynt* este cea mai iresponsabilă și totodată cea mai vrednică de iubire dintre canalii. Este stăpânit de iluzia eului. Aspiră, batjocorit și zdrențăros, la titlul de împărat al lui însuși; într-un balamuc din Cairo, nebunii îl încoronează astfel, prăbușit în țărână. Există în *Peer Gynt* ceva de coșmar și ceva de basm. Cu groază și recunoștință aflăm aventurile minunate și schimbătoarea geografie pe care ni le propun paginile cărții. Cineva a presupus că emoționanta scenă finală se petrece după moartea eroului, pe lumea cealaltă.

Iscusința tehnică din *Hedda Gabler* (1890) ne poate face să bănuim că întreaga tragedie este mecanică și a fost elaborată pentru a trăi cutare sau cutare emoție, nu în

funcție de un caracter. De fapt, *Hedda Gabler* este enigmatică. Unii văd în ea o isterică; alții, o simplă mondenă; alții, o mică pasăre de pradă. Și aș spune că este enigmatică tocmai pentru că este reală, cum este fiecare dintre noi pentru ceilalți sau pentru el însuși, cum a fost Henrik Ibsen pentru Henrik Ibsen. Să notăm, în treacăt, că pistoalele pe care generalul Gabler i le lasă fiicei sale nu sunt mai puțin funcționale pentru acțiunea piesei decât personajele.

Tema constantă a lui Ibsen este discordia dintre realitate și iluziile romantice. George Bernard Shaw, apologetul său, și Max Nordau, detractorul său, l-au asemuit cu Cervantes.

Henrik Ibsen este atât al prezentului, cât și al viitorului. Fără umbra lui uriașă, teatrul de după el este de neconceput

José Maria Eça De Queiroz
MANDARINUL

La sfârșitul veacului al XIX-lea, Groussac a putut scrie pe bună dreptate că a fi celebru în America de Sud nu înseamnă a înceta să fii un necunoscut. Celebru în mica și ilustra lui patrie, José María Eça de Queiroz (1845-1900) a murit aproape ignorat în celelalte țări ale Europei. Târzia critică internațională îl socotește acum unul dintre cei mai mari prozatori și romancieri ai epocii sale.

Eça de Quèiroz a fost acest amestec întrucâtva melancolic: un aristocrat sărac. A studiat dreptul la Universitatea din Coimbra și, după ce și-a terminat studiile, a ocupat un post oarecare într-o provincie oarecare. În 1869 l-a însoțit pe prietenul său, contele de Rezende, la inaugurarea Canalului Suez. Din Egipt a trecut în Palestina, și evocarea acestor călătorii stăruie în pagini pe care multe generații le vor citi și reciti. Trei ani mai

târziu a intrat în aparatul consular. A trăit la Havana, Newcastle, Bristol, în China și la Paris. Dragostea pentru literatura franceză nu se va stinge niciodată. A fost un închinător al esteticii parnasiene și, în romanele lui atât de diferite între ele, al esteticii lui Flaubert. În *Vărul Basilio* (1878) s-a observat umbra tutelară a romanului *Madame Bovary*, dar Emile Zola a socotit că era un roman superior indiscutabilului său arhetip și a adăugat la aprecierea lui aceste cuvinte: „Vă vorbește un discipol al lui Flaubert”.

Fiecare propoziție pe care a publicat-o Eça de Queiroz a fost șlefuită și temperată, fiecare scenă a vastei lui opere multiple a fost imaginată cu probitate. Autorul se definește drept realist, dar acest realism nu exclude himericul, sardonicul, amărăciunea și mila. Asemenea Portugaliei sale, pe care o iubea cu duioșie și ironie, Eça de Queiroz a descoperit și ne-a revelat Orientul. Povestea înfățișată în *O Mandarim* (1880) este fantastică. Unul dintre personaje este un demon; altul, dintr-o sordidă pensiune din Lisabona, ucide cu ajutorul vrăjilor pe un mandarin care își întoarce ceasul, pe o terasă aflată în centrul imperiului galben. Mintea cititorului găzduiește cu bucurie această poveste imposibilă.

În ultimul an al veacului al XIX-lea au murit la Paris doi oameni de geniu, Eça de Queiroz și Oscar Wilde. După știința mea, niciodată nu s-au cunoscut, dar s-ar fi înțeles de minune.

Leopoldo Lugones
IMPERIUL IEZUITIC

Se poate spune că evenimentul capital al vieții lui Alonso Quijano a fost lectura cărților care l-au condus la neobișnuita hotărâre de a fi don Quijote. Tot astfel, descoperirea unui text a fost pentru Lugones ceva nu mai puțin intens și viu ca vecinătatea mării sau a unei femei. În

spatele fiecăreia dintre cărțile lui există o umbră tutelară. În spatele volumului *Amurgurile grădinii,* al cărui titlu este un adevărat poem, se află umbra lui Albert Samain; în spatele volumului *Forțele stranii,* umbra lui Edgar Allan Poe; în spatele volumul *Calendar sentimental,* umbra lui Jules Laforgue. Așa este, dar numai Lugones ar fi putut scrie aceste cărți, cu izvoare atât de diferite. Să transpui în rebela limbă spaniolă ritmurile simbolismului nu este un lucru ușor. Homer, Dante, Hugo și Walt Whitman au fost esențiali pentru el.

Împreună cu „Rubén Darío și alți complici" (expresia este a lui Lugones) a realizat marea aventură a literaturilor hispanice: modernismul. Această mare mișcare a înnoit temele, vocabularul, sentimentele și materia. Început de partea aceasta a Atlanticului, modernismul s-a întins și în Spania, unde a inspirat câțiva poeți poate mai mari, pe Juan Ramón Jiménez și frații Machado.

Fiind un om cu convingeri și pasiuni elementare, Lugones și-a făurit un stil complex, care a avut o influență binefăcătoare asupra lui López Velarde și Ezequiel Martínez Estrada. Stilul acesta împodobit nu se potrivea de obicei cu temele. În *Cântărețul popular* (1915), care a inaugurat cultul poemului *Martín Fierro*, există o disproporție evidentă între câmpie, pe care oamenii de litere o numesc Pampa, și frazele complicate. Nu însă și în *Imperiul iezuitic.* În 1903, guvernul argentinian l-a însărcinat cu redactarea unui raport, care acum a devenit cartea de față. Lugones a petrecut un an în teritoriul unde Compania lui Isus și-a înfăptuit ciudatul experiment de comunism teocratic. În aceste pagini există o afinitate naturală între exuberanța prozei lui și regiunile pe care ni le înfățișează.

Este interesant să comparăm acest „eseu istoric" al lui Lugones cu lucrarea analoagă a lui Groussac despre părintele José Guevara și cartea sa *Istoria Paraguayului.* Lugones înregistrează legendele miraculoase pe care le

cuprind din belșug textele iezuiților; Groussac insinuează, în treacăt, că un izvor probabil al acestor miracole a fost o bulă privitoare la sanctificare în care se face următoarea precizare: „Virtuțile nu sunt de ajuns fără miracole”.

Leopoldo Lugones s-a născut în provincia Córdoba, în 1894, și s-a sinucis în 1938, într-o insulă a estuarului Río de La Plata.

André Gide
FALSIFICATORII DE BANI

André Gide, care s-a îndoit de atâtea lucruri, se pare că nu s-a îndoit niciodată de această iluzie de care nu ne putem lipsi numită liberul arbitru. A crezut că omul își poate stăpâni comportarea și și-a închinat viața examinării și înnoirii eticii, nu mai puțin decât îndeletnicirii și plăcerii literaturii. S-a născut la Paris în 1869, sub cel de-al doilea Imperiu. Formația lui a fost protestantă, iar prima carte pe care a citit-o cu pasiune a fost *Evanghelia.* Timid și rezervat, a frecventat cenaclul de marți condus de Mallarmé și a putut sta de vorbă cu Pierre Louys, Paul Valéry, Claudel și Wilde. În prima lui carte, *Les cahiers d’André Walter* (1891), a utilizat dialectul ornamental al simboliștilor. Această operă este mai puțin a unui autor decât a unei epoci. Întotdeauna a rămas credincios, mai târziu, bunei tradiții a clarității. După o ședere în Algeria, care a fost capitală pentru el, a publicat în 1897 *Les nourritures terrestres,* în care slăvește dorințele trupului, dar nu recomandă satisfacerea lor deplină. În textele ulterioare, a căror enumerare ar fi prea lungă, a predicat plăcerea simțurilor, eliberarea de toate legile morale, schimbătoarea „disponibilitate” și actul gratuit care nu are altă explicație decât bunul plac. A fost acuzat de coruperea tineretului cu aceste idei.

A profesat iubirea pentru literatura engleză, a spus că îl

preferă pe John Keats lui Victor Hugo. Trebuie să înțelegem de aici că glasul intim al lui Keats era mai plăcut pentru el decât tonul public și profetic al lui Hugo. În 1919 a fost unul dintre fondatorii *N.R.F.*, cea mai bună revistă literară a veacului nostru.

André Malraux a scris că Gide este principalul nostru contemporan. Gide, asemenea lui Goethe, nu se află într-o singură carte, ci în suma și contrastul tuturor operelor sale.

Cel mai celebru dintre romanele sale este *Les faux monnayeurs,* ciudată și admirabilă narațiune care include o analiză a genului narativ. În *Jurnal* se referă la diferitele etape ale scrisului său. În 1947, cu un an înaintea morții, a primit cu o aprobare unanimă premiul Nobel.

Herbert George Wells
MAȘINA TIMPULUI. OMUL INVIZIBIL

Invers decât Beckford sau Poe, narațiunile strânse în această carte sunt coșmaruri care evită în mod deliberat stilul fantastic. Au fost visate în ultimii ani ai veacului al XIX-lea și în primii ani ai veacului al XX-lea. Wells observase că această epocă, a noastră, nu crede în magie și talismane, în pompa retorică și în emfază. Încă de atunci, ca și acum, imaginația accepta minunile, cu condiția să aibă o cauză științifică, nu supranaturală. În fiecare dintre textele lui există o singură minune; împrejurările care o înconjoară sunt descrise minuțios în culori cenușii și au o înfățișare obișnuită. Să ne oprim la *The Invisible Man* (1897). Pentru ca Gyges să fie invizibil, grecii au recurs la un inel de bronz, găsit într-un cal de bronz; Wells, pentru a spori impresia de verosimil, ne înfățișează un albinos care se îmbăiază într-un lichid special și care trebuie să umble gol și desculț, fiindcă hainele și încălțămintea nu sunt invizibile ca el. În scrierile

lui Wells, pateticul nu are o importanță mai mică decât faptele. Omul său invizibil este un simbol, care va dăinui mult timp, al singurătății noastre. Wells a afirmat că invențiile lui Verne sunt pur și simplu profetice, pe când ale sale sunt imposibil de realizat. Amândoi au crezut că omul nu va ajunge niciodată pe lună; veacul nostru, cu uimire îndreptățită, a văzut această ispravă de necrezut.

Faptul că Wells a fost un geniu nu este mai puțin admirabil decât faptul că întotdeauna a scris cu modestie, uneori ironică.

Wells s-a născut nu departe de Londra, în 1866. De origine umilă, a cunoscut răutățile lumii și sărăcia. Era republican și socialist în ultimele decenii ale vieții lui, a trecut de la consemnarea viselor la redactarea laborioasă a unor cărți voluminoase, menite să-i ajute pe oameni să fie cetățeni ai lumii. În 1922 a publicat o istorie universală. Cea mai bună biografie a lui Wells ne este oferită de cele două volume ale cărții sale *Experiment in Autobiography* (1934). A murit în 1946. Ficțiunile lui Wells au fost primele cărți pe care le-am citit; poate vor fi și ultimele.

Robert Graves
MITURILE GRECEȘTI

Admirabil deopotrivă ca poet, cercetător al poeziei, sensibil și învățat umanist, romancier, narator și mitolog, Robert Graves este unul dintre scriitorii cei mai personali ai veacului nostru. S-a născut la Londra în 1895. Unul dintre înaintașii săi a fost istoricul german Leopold von Ranke, de la care probabil a moștenit curiozitatea universală. Când era copil, a primit într-un parc din marginea orașului binecuvântarea lui Swinburne, care primise binecuvântarea lui Landor, care primise binecuvântarea lui Samuel Johnson. În timpul primului război mondial a luptat în celebrul regiment de Royal

Welsh Fusiliers. Această etapă a destinului său este prezentă în cartea *Goodbye to All That (Adio la toate astea),* din 1929. A fost unul dintre cei dintâi care au proclamat valoarea deosebită a operei lui Gerald Manley Hopkins, dar s-a abținut să încerce metrica lui și versul aliterativ. Nu a încercat niciodată să fie modern, a declarat că un poet trebuie să scrie ca un poet și nu ca un retor. Crede în sacralitatea celor care sunt creatori de artă, care pentru el este una și este veșnică. Nu crede în școlile literare și în manifestele lor. În *The Common Asphodel* (1949) îi tăgăduiește pe Vergiliu, Swinburne, Kipling, Eliot și, ceea ce este mai puțin surprinzător, pe Ezra Pound. Cartea sa capitală, *The White Goddess* (1946), vrea să fie prima gramatică a limbajului poeziei, dar este, de fapt, un mit splendid, poate dezgropat de Graves, poate făurit de Graves. Zeița albă din acest mit este Luna, poezia occidentală nu este altceva, pentru Graves, decât o serie de ramificații și variațiuni ale acestui complex mit lunar, astăzi recuperat de el. Vrea ca poezia să se întoarcă la originea ei magică.

În timp ce dictez acest prolog, Rober Graves, înconjurat de iubirea alor săi și aproape eliberat de trupul său muritor de care se pare că a uitat, se stinge încet în Mallorca, într-un soi de exaltare liniștită ce se învecinează cu extazul.

Pentru aproape toți eleniștii, fără a-l exclude pe Grimal, miturile pe care le înregistrează sunt simple piese de muzeu sau născociri ciudate și vechi. Graves le studiază cronologic și caută în schimbătoarele lor forme evoluția treptată a unor adevăruri vii pe care creștinismul nu le-a șters. Nu este vorba despre un dicționar, este vorba despre o operă care cuprinde veacuri și care este imaginară și organică.

Fiodor Dostoievski
DEMONII

La fel cu descoperirea iubirii, la fel cu descoperirea mării, descoperirea lui Dostoievski marchează o dată memorabilă a vieții noastre. Corespunde de obicei adolescenței; maturitatea îi caută și îi descoperă pe scriitorii senini. În 1915, la Geneva, am citit cu nesaț *Crimă și pedeapsă,* în versiunea engleză foarte cursivă semnată de Constance Garnett. Romanul acesta, în care eroii sunt un criminal și o prostituată, mi s-a părut nu mai puțin îngrozitor decât războiul care ne înconjura. Am căutat o biografie a autorului. Era fiul unui chirurg militar care a murit asasinat. Dostoievski (1821-1881) a cunoscut sărăcia, boala, închisoarea, surghiunul, îndeletnicirea asiduă a literaturii, călătoriile, patima jocurilor de noroc și, în ultimii ani, faima. A întreținut cultul lui Balzac. Implicat într-o vagă conspirație, a fost condamnat la moarte. Când a ajuns aproape de eșafod, unde fuseseră executați tovarășii săi, sentința i-a fost comutată, dar Dostoievski a petrecut în Siberia patru ani de muncă silnică, pe care nu-i va uita niciodată.

A studiat și a expus utopiile lui Fourier, Owen și Saint-Simon. A fost socialist și panslavist. Îmi închipuisem că Dostoievski era un soi de Dumnezeu de nepătruns, în stare să-i înțeleagă și să-i justifice pe toți oamenii. Am aflat cu uimire că a coborât uneori în arena politicii, care discriminează și osândește.

Să citești o carte de Dostoievski înseamnă să pătrunzi într-un mare oraș, pe care nu-l cunoști, sau în umbra unei bătălii. *Crimă și pedeapsă* îmi dezvăluise, între alte lucruri, o lume străină. M-am apucat să citesc *Demonii* și s-a întâmplat ceva ciudat. Am simțit că m-am întors în patrie. Varvara Petrovna și Stepan Trofimovici Verhovenski erau, în pofida numelor greu de pronunțat, binecunoscuți argentinieni iresponsabili. Cartea începe cu bucurie, de

parcă naratorul n-ar cunoaște sfârșitul ei tragic.

În prefața la o antologie a literaturii ruse, Vladimir Nobokov a declarat că nu întâlnise nicio pagină a lui Dostoievski vrednică de a fi inclusă. Aceasta vrea să spună că Dostoievski nu trebuie judecat pentru fiecare pagină pe care a scris-o, ci pentru suma paginilor care alcătuiesc cartea.

Edward Kasner & James Newman
MATEMATICĂ ȘI IMAGINAȚIE

Un om nemuritor, osândit la închisoare pe viață, ar putea concepe în celula lui toată algebra și toată geometria, de la numărarea degetelor de la mână până la surprinzătoarea teorie a mulțimilor. Un model pentru acest om ar fi Pascal, care, la doisprezece ani, a descoperit zeci de postulate ale lui Euclid. Matematica nu este o știință empirică. Intuitiv știm că trei și cu patru fac șapte, și nu avem nevoie să facem dovada cu ciocane, piese de șah sau cărți de joc. Horațiu, pentru a exemplifica imposibilul, vorbește despre lebede negre; în timp ce el își șlefuia versul, întunecoase stoluri de lebede pluteau pe râurile Australiei. Horațiu n-a putut să le bănuiască existența, dar, dacă ar fi avut știre despre ele, ar fi știut imediat că adunând trei și cu patru din aceste păsări întunecate obții cifra șapte. Russell scrie că vastul domeniu al matematicii este o tautologie și că a spune trei și cu patru nu este altceva decât un alt mod de a spune șapte. Oricum ar fi, imaginația și matematica nu se opun una alteia, ci se completează precum cheia și broasca în ușă. Asemenea muzicii, matematica se poate lipsi de univers, al cărui spațiu îl cuprinde și ale cărui legi ascunse le explorează.

Linia, oricât ar fi de scurtă, constă dintr-un număr infinit de puncte; planul, oricât ar fi de scurt, constă dintr-un număr infinit de linii, iar volumul, dintr-un număr infinit de

planuri. Geometria tridimensională a studiat proprietățile hipervolumelor. Hipersfera constă dintr-un număr infinit de sfere; hipercubul, dintr-un număr infinit de cuburi. Nu se știe dacă există, dar se cunosc legile lor.

Mult mai plăcute decât acest prolog sunt paginile cărții de față. Îi invit pe cititori să o răsfoiască și să privească ciudatele sale ilustrații. Va avea parte de o mulțime de surprize. De pildă, insulele topologice din capitolul al optulea sau banda lui Moebius, pe care oricine o poate face dintr-o foaie de hârtie și cu ajutorul unei foarfeci și care este o incredibilă suprafață cu o singură parte.

Eugene O'Neill
MARELE ZEU BROWN. STRANIUL INTERLUDIU. DIN JALE S-A ÎNTRUPAT ELECTRA

Două destine diferite sau două destine cu aparențe diferite converg în O'Neill, a cărei existență s-a desfășurat între anii 1888 și 1953.

Unul este destinul de aventurier și om al mării. A fost actor de teatru înainte de a scrie pentru teatru, îndeletnicire literară care-i va aduce multă fericire și probabil multe neliniști. A fost căutător de aur în Honduras, așa cum Samuel Clemens (Mark Twain) a fost în California. Hazardul sau destinul (cuvintele sunt sinonime) l-a adus la Buenos Aires; într-una din piesele sale își amintește, nu fără o nostalgie evidentă, de „promenada Colón și gardienii de stradă", de Cartierul de Jos unde marinarii caută iubirea de o noapte și confuza euforie a alcoolului. A umblat prin Africa de Sud și Anglia. Între 1923 și 1927 a condus, împreună cu Robert Edmond Jones, Village Theatre, care se afla la sud de Manhattan.

Mai mult decât împrejurările aspre ale biografiei sale ne

interesează ce a făcut cu ele și cu neobosita lui imaginație. Este autorul cel mai imprevizibil. A trecut, asemenea lui August Strindberg, de la naturalism la simbolism și la domeniul fantastic. A înțeles că cel mai bun instrument din câte le-au fost date oamenilor pentru a renova sau inova este tradiția, nu cârpită cu servilism, ci ramificată și îmbogățită. A repetat în dialectul timpului nostru, și schimbând puțin numele, vechi subiecte grecești dramatizate de Sofocle. A adaptat pentru scenă *Balada bătrânului marinar* de Coleridge. În *Straniul interludiu* (1928) se aude mai întâi ce spun personajele, apoi, cu un glas întrucâtva distinct, ce gândesc în taină. Întotdeauna l-au neliniștit măștile și le-a utilizat într-un mod pe care nu-l bănuiseră grecii, nici teatrul Nô. În *Marele zeu Brown* (1926), văduva protagonistului, un om de afaceri american foarte sigur pe sine, adoră și sărută masca folosită de el și îl dă uitării pe mort. În *Din jale s-a întrupat Electra* (1931), chipurile actorilor și fațada casei impunătoare a familiei Mannon au rigiditatea măștilor. Înțelesul alegoric are mai puțină importanță decât apariția acestor simboluri.

Bernard Shaw a scris: „Nimic nu este nou la O'Neill, în afară de noutățile lui". Caracterizările ingenioase nu au nevoie să fie exacte. Eugene O'Neill a înnoit și continuă să înnoiască teatrul universal.

Ariwara No Narihira
POVESTIRI DIN ISE

Asemenea Franței, Japonia este, între multe alte lucruri, o țară a literaturii, o țară unde oamenii de rând întrețin această îndeletnicire și iubirea pentru literatură, O mărturie în acest sens sunt povestirile acestea din veacul al X-lea al erei noastre. Constituie unul dintre cele mai vechi exemple de proză japoneză, și tema lor centrală este poezia lirică. Istoria Japoniei a fost epică, dar, spre

deosebire de ceea ce s-a întâmplat în cazul altor națiuni, la începutul poeziei sale nu se află spada. De la bun început, temele constante au fost natura, diferitele culori ale anotimpurilor și zilelor, fericirile și nefericirile dragostei. Această carte include vreo două sute de poeme scurte, precum și împrejurările, reale sau fabuloase, în care au fost compuse. Eroul operei este prințul Ariwara no Narihira, care uneori este desemnat cu numele lui. Kato, în *Istoria literaturii japoneze* (1979), îl compară cu Don Juan. În pofida numeroaselor aventuri erotice pe care le relatează povestirile, această comparație este eronată. Don Juan este un catolic libertin care seduce multe femei și care încalcă temerar o lege despre care el știe că este divină. Narihira este un hedonist într-o lume inocentă și păgână, neperturbată încă de Tao și de respectarea strictă a octuplei căi a lui Buddha. De partea aceasta sau de partea cealaltă a binelui și a răului, aceste pagini clasice ale Japoniei ignorează noțiunile de moral și imoral.

Potrivit sus-pomenitului istoric Tao, acest volum prefigurează faimoasa istorie a lui Genyi.

Asemenea cretanilor, locuitorii din Ise aveau faima de mincinoși. Titlul operei ar sugera că povestirile pe care le cuprinde sunt false. Nu este imposibil ca anonimul autor să fi compus multe dintre poeme și să-și fi imaginat apoi dramaticele împrejurări care le explică.

Herman Melville
BENITO CERENO. BILL BUDD. BARTELBY, DIACUL

Există scriitori a căror operă nu seamănă cu ceea ce știam despre destinul lor; nu acesta este cazul lui Herman Melville, care a îndurat lipsuri și clipe de singurătate, ce vor fi lutul din care va plămădi simbolurile alegoriilor sale. S-a născut la New York în 1819. Vlăstar ai unei vechi

familii scăpătate, cu o severă tradiție calvinistă, și-a pierdut tatăl la treisprezece ani. Când a împlinit nouăsprezece, a pornit în prima dintre lungile sale călătorii pe mare; s-a dus ca marinar până la Liverpool. Căpitanul se purta foarte aspru cu oamenii de la bord; Melville a dezertat pe una dintre insulele Pacificului. Locuitorii, care erau canibali, l-au primit să stea printre ei. O sută de zile și o sută de nopți a trăit acolo, până când l-a răscumpărat o corabie australiană. La bordul acestei corăbii, Melville a condus o răzmeriță. În 1845 s-a întors la New York.

Typee, prima lui carte, datează din 1846. În 1851 a publicat romanul *Moby Dick,* care a trecut aproape neobservat. Critica avea să-l descopere după 1920. Acum este celebru; balena albă și Ahab au un loc sigur în această mitologie eterogenă care este memoria oamenilor. La tot pasul întâlnești fraze fericite și învăluite în mister: „Predicatorul, în genunchi, s-a rugat cu atâta smerenie, încât părea un om îngenuncheat în rugăciune pe fundul mării". Ideea că albul poate fi o culoare îngrozitoare se găsește mai înainte la Poe. De asemenea, umbrele din Carlyle și Shakespeare bântuie acest volum.

Melville avea, ca și Coleridge, obiceiul disperării. *Moby Dick* este, de fapt, un coșmar.

Iubirea pentru *Biblie* îl împingea să pornească în ultima dintre călătoriile lui. În 1855 a umblat prin Egipt și Palestina.

Nathaniel Hawthorne i-a fost prieten. A murit, aproape uitat, la New York, în 1891.

Bartleby, care a apărut în 1856, îl prefigurează pe Franz Kafka. Descumpănitorul lui protagonist este un om obscur care refuză cu încăpățânare să acționeze. Autorul nu explică acest lucru, dar închipuirea noastră îl acceptă de îndată și nu fără o mare compasiune. În realitate, protagoniștii sunt doi: încăpățânatul Bartleby și naratorul care acceptă cu resemnare încăpățânarea lui și până la urmă se înduioșează de el.

Billy Budd se poate reduce la povestea unui conflict între justiție și lege, dar acest rezumat este mult mai puțin important decât caracterul eroului, care a ucis un om și nu înțelege până la sfârșit de ce este judecat și condamnat.

Benito Cereno continuă să suscite polemici. Unii îl socotesc capodopera lui Melville și una dintre capodoperele literaturii universale. Alții îl socotesc o eroare sau o sumă de erori. Cineva a sugerat că Herman Melville și-a propus să scrie un text voit inexplicabil, menit să fie un simbol desăvârșit al acestei lumi, care este de asemenea inexplicabilă.

Giovanni Papini
TRAGICUL COTIDIAN. PILOTUL ORB. CUVINTE ȘI SÂNGE

Dacă cineva poate fi, în veacul acesta, asemuit cu Proteu, atunci acest cineva este Giovanni Papini, care cândva a semnat cu numele Gian Falco, istoric al literaturii și poet, pragmatist și romantic, ateu și apoi teolog. Nu știu care este chipul său, fiindcă a avut mai multe măști. Să vorbim despre măști este poate nedrept. În lunga lui viață, se prea poate ca Papini să fi susținut sincer păreri antagonice. (Să ne amintim, în treacăt, de soarta asemănătoare a lui Lugones.) Există stiluri care nu îngăduie autorului să vorbească în șoaptă. În polemicile pe care le-a susținut, Papini avea un glas răsunător și plin de emfază. A tăgăduit *Decameronul* și *Hamlet.*

S-a născut în Florența în 1881. Potrivit biografilor săi, avea o origine modestă, dar a te naște la Florența înseamnă a fi moștenit, dincolo de îndoielnici arbori genealogici, o admirabilă tradiție seculară. A fost un cititor hedonist, întotdeauna a fost stăpânit de fericirea de a citi, nu de grija unor examene. Primul domeniu care i-a reținut atenția a fost filosofia. A tradus și a comentat cărți de

Bergson, Schopenhauer și Berkeley. Schopenhauer vorbește despre esența onirică a vieții; pentru Berkeley, istoria universală este un lung vis al lui Dumnezeu, care o creează și o percepe necontenit. Asemenea idei nu au fost pentru Papini simple abstracțiuni. În lumina lor a compus povestirile adunate în acest volum. Datează de la începutul veacului.

În 1912 a publicat *Amurgul zeilor,* titlu care este o variațiune la *Amurgul idolilor* de Nietzsche, titlu care, la rândul lui, este o variațiune la *Amurgul zeilor* din primul cânt al Eddelor. A trecut de la idealism la un pragmatism pe care l-a definit drept psihologic și magic și care nu era întru totul cel al lui William James. Mai târziu, îl va invoca pentru a justifica fascismul. Melancolica lui biografie, *Un uomo finito,* a apărut în 1913. Cele mai cunoscute cărți ale sale - *Istoria lui Isus Hristos, Gog, Dante viu, Diavolul* - au fost scrise pentru a fi capodopere, gen care cere o anumită inocență din partea autorului.

În 1921 s-a convertit, nu fără publicitate, la credința catolică. A murit la Florența în 1956.

Aveam vreo zece ani când am citit, într-o traducere foarte slabă, *Tragicul cotidian* și *Pilotul orb.* Alte lecturi mi le-au șters din amintire. Fără să bănuiesc, am procedat în modul cel mai pătrunzător cu putință. Uitarea poate fi foarte bine o formă profundă a memoriei. În 1969 am compus la Cambridge povestirea fantastică „Celălalt”. Uluit și recunoscător, îmi dau seama acum că povestirea aceasta repetă subiectul din „Două imagini într-un havuz” povestire inclusă în volumul de față.

Arthur Machen
CEI TREI IMPOSTORI

La începutul perioadei pe care un istoric olandez a denumit-o, nedefinit, Epoca Modernă, s-a răspândit în

întreaga Europă numele unei cărți. *De tribus impostoribus,* ai cărei protagoniști erau Moise, Isus Hristos și Mahomed. Autoritățile, alarmate, voiau s-o distrugă. Nu au găsit-o niciodată, pentru simplul motiv că nu exista. Această carte himerică a exercitat o influență considerabilă, fiindcă puterea sa consta în numele pe care-l purta și în tot ce implica acest nume, nu în paginile absente.

Asemenea celuilalt scandal, această carte se numește *Cei trei impostori.* Arthur Machen a scris-o în umbra lui Stevenson, într-un stil ce pare curgător, vrednic de acela al maestrului său declarat. Acțiunea se petrece în acea Londră cu posibilități magice și teribile care pentru prima dată ne-au fost dezvăluite în *The Arabian Night* și pe care Chesterton le va explora mult mai târziu în cronicile părintelui Brown. Faptul că știm că relatările celor trei personaje sunt imposturi nu diminuează groaza pe care ne-o provoacă întâmplările înfățișate. De altfel, orice ficțiune este o impostură; singurul lucru care contează este să simțim că a fost visată cu sinceritate. În alte cărți - *The House of Souls, The Shinning Pyramid, Things Near and Far* - bănuim că Machen nu crede întru totul în ceea ce povestește; nu așa stau lucrurile însă în melancolicul *Hill of Dreams.* În aproape toate aceste scrieri, ca și în alte texte, printre care se numără și *Don Quijote,* există vise înăuntrul altor vise, care alcătuiesc un joc de oglinzi. Uneori coboară în întunericul sabaturilor; depravarea spiritului se manifestă prin depravarea trupului. Machen a născocit legenda îngerilor din Mons, care într-un moment critic din primul război mondial au salvat forțele britanice. Această legendă face parte acum din mitologia populară și umblă din gură în gură printre oamenii săraci care nu știu nimic despre el. Să te perpetuezi dincolo de simplul tău nume - iată un lucru care i-ar fi plăcut.

A tradus din franceză cele douăsprezece tomuri ale nu întotdeauna veridicelor și nu întotdeauna licențioaselor *Memorii* ale venețianului Casanova.

Arthur Machen (1863-1947) s-a născut în munții Țării Galilor, leagănul acelei *matière de Bretagne* care a umplut lumea de vise.

Literaturile închid scurte și aproape secrete capodopere; *Cei trei impostori* este una dintre ele.

Fray Luis de León
CÂNTAREA CÂNTĂRILOR. EXPUNERE A CĂRȚII LUI IOV

Biblia, al cărei nume grecesc este un plural, înseamnă „cărțile”. Este, de fapt, o bibliotecă ce cuprinde cărțile fundamentale ale literaturii ebraice, ordonate fără prea multă rigoare cronologică și atribuite Spiritului, Ruach. Cuprinde cosmogonia, istoria, poezia, parabolele, meditația și mânia profetică. Diferiții autori corespund unor epoci și regiuni diferite. Sunt, pentru cititorul binevoitor, simpli copiști ai Spiritului, care determină fiecare cuvânt și, potrivit cabaliștilor, fiecare literă și valoarea ei numerică, precum și combinațiile ei posibile ori fatale. Cel mai ciudat dintre aceste texte este *Cartea lui Iov.*

Froude a prezis în 1853 că această carte, la timpul potrivit, va fi socotită cea mai aleasă din câte au scris oamenii. Tema, tema eternă, este faptul că un om drept poate fi nefericit. Iov, culcat în țărână, se tânguiește și blestemă. Iar prietenii îi dau sfaturi. Așteptăm raționamente, dar raționamentul, specific grecului, este străin sufletului semitic, și opera se limitează să ne ofere un șir de splendide metafore. Discuția este dificilă și îndârjită. În capitolele finale, glasul lui Dumnezeu vorbește din înaltul vijeliei și-i osândește deopotrivă pe cei care-l învinuiesc și pe cei care-l încuviințează. Declară că este de nepătruns și într-un mod indirect se compară cu cele mai stranii făpturi, elefantul (Behemoth, nume care, ca și acela

al Scripturii, este un plural, și înseamnă „animale”, fiindcă este foarte mare) și balena, sau Leviathan. Max Brod, în *Iudaism și creștinism,* a analizat acest pasaj. Lumea ar fi guvernată de o enigmă.

Data redactării este incertă. H. G. Wells a scris despre *Cartea lui Iov* că este marele răspuns dat de evrei dialogurilor lui Platon.

Publicăm aici versiunea literală a lui Fray Luis de León, explicația pe care o dă fiecărui verset, precum și versiunea în versuri endecasilabice și cu rimă, după moda italiană. Proza lui Fray Luis este, de obicei, de o seninătate exemplară; originalul ebraic îi impune aici o muzicalitate mai aspră. La chemarea trâmbiței, pare că zice: „Haide! Și de departe soarbe cu nările bătălia, tunetul poruncilor date de căpetenii și strigătele războinicilor”.

Această bibliotecă mai include *Cântarea cântărilor* sau, cum traduce Fray Luis, *Cântare de cântări.* O definește ca o eglogă pastorală și îi dă un sens alegoric. Mirele, în chip profetic, ar fi Isus Hristos; mireasa ar fi Biserica. Iubirea pământească ar fi o emblemă a iubirii de Dumnezeu. Poate că nu este de prisos să amintim că cea mai înflăcărată operă a limbii spaniole, poezia lui San Juan de la Cruz, pornește de la această carte.

Joseph Conrad
INIMA TENEBRELOR. CU ȘTREANGUL DE GÂT

Operă a puterii dumnezeiești, a supremei înțelepciuni și, în mod ciudat, a primei iubiri, infernul lui Dante, cel mai faimos dintre infernurile literaturii, este un loc al ispășirii în formă de piramidă inversă, locuit de umbre ale Italiei și endecasilabi de neuitat. Mult mai îngrozitor este infernul din *Heart of Darkness,* râul din Africa pe care îl străbate, mergând împotriva curentului, căpitanul Marlow, între

maluri străjuite de ruine și de păduri de nepătruns, și care ar putea foarte bine să fie o proiecție a dezgustătorului Kurtz, care este ținta călătoriei. În 1889, Theodor Josef Konrad Korzeniowski a urmat cursul râului Congo suind până la Stanley Falls; în 1902, Joseph Conrad, astăzi celebru, a publicat la Londra *Heart of Darkness*, poate cea mai intensă dintre povestirile pe care le-a făurit închipuirea omenească. Această povestire este prima din volumul de față.

Cea de a doua, *The End of the Tether*, nu este mai puțin tragică. Cheia povestirii este un fapt pe care nu-l dezvăluim și pe care cititorul îl va descoperi încetul cu încetul. Încă din primele pagini există indicii.

H. L. Mencken, care fără îndoială nu risipește ditirambi în dreapta și în stânga, afirmă că *The End of the Tether* este una dintre cele mai splendide narațiuni ale literaturii engleze, indiferent de dimensiuni sau de perioada când a fost scrisă. Compară cele două texte incluse în această carte cu compozițiile muzicale ale lui Bach.

Potrivit mărturiei lui H. G. Wells, engleza orală a lui Conrad era foarte stângace. Limba scrisă, singura care prezintă importanță, este admirabilă și fluentă, făcând dovada unei delicate măiestrii.

Fiul unui revoluționar polonez, Conrad s-a născut în Ucraina, în exil, în 1857. A murit în comitatul Kent în 1924.

Oscar Wilde
ESEURI ȘI DIALOGURI

Stevenson observă că există o virtute fără de care toate celelalte sunt inutile; această virtute este farmecul. Lungile veacuri ale literaturii ne oferă autori mult mai complecși și imaginativi decât Wilde; niciunul, însă, nu este mai fermecător. Așa era când stătea de vorbă cu ceilalți, așa a fost în prietenie, așa a fost în anii de bucurii

ca și în anii de restriște. Așa continuă să fie în fiecare rând pe care l-a trasat cu pana lui.

Mai mult decât confrații săi, Oscar Wilde a fost un *homo ludens.* S-a jucat cu teatrul; *Importanța de a fi Ernest* sau, cum a tradus-o Alfonso Reyes, *Importanța de a fi onest*, este singura piesă din lume care are gust de șampanie. S-a jucat cu poezia; *Sfinxul*, neatins de patetism, este de o mare ingeniozitate pur verbală. Cu aceleași rezultate fericite s-a jucat cu eseul și dialogul. S-a jucat și cu romanul; *Dorian Gray* este o variantă decorativă executată pe tema din *Jekyll fi Hyde.* S-a jucat în mod tragic cu destinul; a inițiat un proces pe care îl știa dinainte pierdut și care avea să-l ducă la închisoare și să-i atragă dezonoarea. În exilul său voluntar i-a spus lui Gide că voise să cunoască „cealaltă parte a grădinii”.

Nu vom ști niciodată ce comentariu i-ar fi inspirat *Ulysses* al lui Joyce.

Oscar Wilde s-a născut la Dublin în 1854. A murit la Hôtel d’Alsace, la Paris, în anul 1900. Opera lui nu s-a învechit; ar fi putut fi scrisă azi-dimineață.

Henri Michaux
UN BARBAR ÎN ASIA

În 1935 l-am cunoscut pe Henri Michaux la Buenos Aires. Mi-l aduc aminte ca pe un om senin și surâzător, foarte lucid, plăcut și amabil, fără să fie efuziv, și ușor ironic. Nu împărtășea niciuna dintre superstițiile acelui moment. Nu credea în Paris, în bisericuțele literare, în cultul lui Pablo Picasso, pe atunci obligatoriu. Cu aceeași imparțialitate, nu credea în înțelepciunea orientală. Toate acestea se confirmă în cartea sa *Un barbare en Asie,* pe care eu am tradus-o în spaniolă, nu dintr-o datorie, ci din plăcerea jocului. Ne uimea cu știri foarte triste despre Bolivia, unde stătuse un timp. În anii aceia nu bănuia ce

avea să-i dea Orientul sau, în chip misterios, îi dăduse mai demult. Admira opera lui Paul Klee și opera lui Giorgio de Chirico.

În decursul lungii sale vieți a slujit două arte: pictura și literatura. În ultimele cărți le-a îmbinat. Ideea chinezească și japoneză că ideogramele unui poem nu sunt compuse numai pentru auz, ci și pentru văz i-a sugerat experimente interesante. Asemenea lui Aldous Huxley, a explorat halucinogenele și a pătruns în tărâmuri de coșmar care-i vor inspira penelul și pana. În 1941, André Gide a publicat un opuscul care se numește *Să-l descoperim pe Henri Michaux.*

În 1982 mi-a făcut o vizită la Paris. Am schimbat câteva cuvinte banale; era foarte obosit. Am presimțit că dialogul acela era ultimul.

Datele nașterii și morții lui sunt 1899 și 1984.

Hermann Hesse
JOCUL CU MĂRGELELE DE STICLĂ

Când am început să studiez germana, prin 1917, am descoperit în antologia lui Benzmann un scurt poem de Hermann Hesse. Un călător petrece o noapte la un han. La han există un izvor. A doua zi călătorul pleacă și se gândește că apa va continua să curgă după plecarea lui și că el își va aminti de ea când va ajunge în locuri depărtate. Eu îmi aduc aminte acum, la Buenos Aires, de acea scurtă poezie a lui Hesse. Mai târziu voi vorbi despre cărțile lui.

Hermann Hesse s-a născut la Würtemberg în 1877. Părinții lui predicaseră în India doctrina pietistă. Hesse a fost, rând pe rând, mecanic, librar și anticar. A repetat, ca atâția alți tineri, monologul dubitativ al lui Hamlet și a fost cât pe ce să-și pună capăt zilelor. În 1899 a publicat prima carte de versuri, iar în 1904 povestirea *Peter Camenzind*, cu caracter autobiografic. Contemporan cu realismul,

simbolismul și expresionismul, nu s-a afiliat la niciuna din aceste școli. O bună parte a operei lui corespunde speciei care în germană se numește *Bildungsroman*, romane care au drept temă formarea unui caracter. În 1911 a călătorit în India; mai bine zis, s-a întors, dat fiind că de atâtea ori se gândise la țara aceea. În 1912 și-a stabilit reședința în Elveția, în cantonul Berna. În timpul războiului a fost pacifist, asemenea lui Romain Rolland și Russell. I-a ajutat, material și moral, pe prizonierii germani internați în Confederație. Povestirea *Ultima vară a lui Klingsor* a fost scrisă în 1919; *Siddharta* - în 1921; *Lupul de stepă* - în 1926. Cu trei ani în urmă, Hesse adoptase cetățenia elvețiană. A murit la Montagnola, în apropiere de orașul Lugano, în 1962.

Dintre numeroasele volume ale lui Hesse, *Jocul cu mărgelele de sticlă (Das Glasperlen Spiel)* este cel mai ambițios și cel mai exact. Critica a observat că jocul care dă numele acestei cărți nu este altceva decât o lungă metaforă a artei muzicii. Este evident că autorul nu și-a imaginat bine acest joc; dacă ar fi făcut-o, cei ce citesc romanul s-ar fi interesat mai mult de el decât de cuvintele și de angoasele protagoniștilor și de vasta ambianță care îi înconjoară.

Enoch A. Bennett
ÎNGROPAT DE VIU

Enoch Arnold Bennett (1867-1931) se considera un discipol al lui Flaubert, dar nu de puține ori a fost ceva mai puțin sever și mai agreabil; un bun moștenitor al lui Dickens. Ne-a lăsat trei lungi romane, ajunse astăzi clasice: *The Old Wives's Tale* (1908), *Clayhanger* (1910) și *Riceyman Steps* (1923), care sunt fără îndoială niște capodopere, suscitând o lectură intensă și emoționantă. În a sa *Istorie a literaturii engleze*, operă extrem de săracă în

elogii, George Sampson îl consideră genial, dar acest epitet sugerează violențe și fluctuații care îi sunt cu totul străine lui Bennett și stilului său senin, ce trece neobservat ca aerul. Bennett s-a consacrat literaturii cu un soi de entuziasm liniștit. Spre deosebire de H. G. Wells, cu care era prieten intim, n-a îngăduit niciodată ca opiniile lui să intervină în operă.

Îngropat de viu datează din 1908. Eroul său, Priam Farll, care trimite la expoziția anuală de la Royal Academy un tablou cu un paznic și, în anul următor, altul, cu un pinguin, este un timid. Întreaga poveste, cu luminile și umbrele ei, se naște dintr-un singur act de timiditate. Critica o socotește cea mai bună dintre operele cu ambianță intimă ale lui Arnold Bennett, dar această definiție abstractă, probabil incontestabilă, nu ne spune nimic despre numeroasele clipe de fericire și de surpriză pe care ni le oferă cartea.

Arnold Bennett a fost unul dintre primii scriitori care l-au recunoscut pe William Butler Yeats. A scris despre el următoarele rânduri: „Yeats este unul dintre marii poeți ai epocii noastre, și deocamdată este de ajuns ca un grup restrâns de cititori să știm acest lucru”.

Claudius Elianus
ISTORIA ANIMALELOR

În pofida numelui pe care-l poartă această carte, *De natura animalium*, nimeni nu este mai puțin înrudit cu un zoolog, în înțelesul actual al cuvântului, decât autorul ei, Claudius Elianus. Nu-l interesează câtuși de puțin genurile care se ramifică în specii, anatomia animalelor sau descrierea lor minuțioasă. În epilog se mândrește cu iubirea lui puternică pentru cunoaștere, dar acest cuvânt, în veacul al doilea al erei noastre, cuprindea toate ființele, precum și toate închipuirile sau fabulațiile despre ele.

Acest tratat eterogen este plin de digresiuni. Dezordinea lui este voită. Pentru a evita plictiseala monotoniei, Elianus a preferat să împletească temele și să ofere cititorilor, „un soi de pajiște înflorită”. Îl interesează obiceiurile animalelor și înțelesul moral care se desprinde din aceste obiceiuri.

Claudius Elianus a întruchipat cel mai desăvârșit tip de roman, acela al unui roman elenizat. Nu a ieșit niciodată din Italia, dar nu a scris niciun rând în latină. Autoritățile la care apelează sunt întotdeauna grecești. Cititorul acestor pagini va căuta în zadar numele lui Pliniu, care, dat fiind profilul operei, pare obligatoriu. După atâtea veacuri, acest tratat este totodată iresponsabil și deosebit de plăcut. Claudius Elianus a dobândit titlul oficial de sofist, cu alte cuvinte, de retor care poate preda retorica și, în același timp, o profesează. Nu știm nimic despre faptele care-i țes biografia; ne rămâne glasul lui liniștit povestind vise.

Thorstein Veblen
TEORIA CLASEI OȚIOASE

Când, în urmă cu mulți ani, mi-a fost dat să citesc această carte, am crezut că este o satiră. Am aflat mai târziu că era prima lucrare a unui ilustru sociolog. De altminteri, este de ajuns să privești de aproape o societate ca să-ți dai seama că nu este Utopia și că descrierea ei imparțială riscă să se învecineze cu satira. În această carte, care a fost publicată în 1899, Veblen descoperă și definește clasa oțioasă, a cărei ciudată datorie este să cheltuiască banii cu ostentație. Astfel, oamenii locuiesc într-un anumit cartier fiindcă se bucură de faima de a fi mai scump. Liebermann sau Picasso fixau prețuri mari, nu pentru că erau ahtiați de bani, ci pentru a nu-i dezamăgi pe cumpărătorii care voiau să arate că pot plăti o pânză

semnată de ei. Potrivit lui Veblen, succesul golfului se datorează faptului că are nevoie de un teren întins. În mod eronat afirmă că studiul limbilor latină și greacă își are rădăcina în faptul că amândouă sunt inutile. Dacă un potentat nu are timp pentru cheltuieli ostentative, atunci nevasta sau copiii le fac în locul lui, în așa fel încât schimbarea periodică a modei să întrețină nevoia de lachei.

Veblen a conceput și a compus această carte în Statele Unite ale Americii. La noi, fenomenul clasei oțioase este și mai grav. În afară de cei săraci lipiți pământului, orice argentinian se preface că aparține acestei clase. Când eram mic, am cunoscut familii care, în timpul lunilor călduroase, trăiau ascunse în casă, pentru ca lumea să creadă că își petrec timpul liber la o ipotetică moșie sau în orașul Montevideo. O doamnă mi-a mărturisit intenția ei de a-și împodobi casa atârnând în „hall" un tablou semnat, și cu siguranță nu o făcea de dragul caligrafiei.

Fiu de emigranți norvegieni, Thorstein Veblen s-a născut la Wisconsin în 1857 și a murit în California în 1929. (America datorează mult scandinavilor; să-l amintim pe cel mai strălucit continuator al lui Whitman, Carl Sandburg.) Opera lui este foarte întinsă. A predicat cu austeritate doctrina socialistă. În ultimele sale cărți a prevestit un sfârșit funest pentru istorie.

Gustave Flaubert
ISPITIREA SFÂNTULUI ANTON

Gustave Flaubert (1821-1880) și-a pus întreaga credință în îndeletnicirea literaturii. S-a făcut vinovat de ceea ce Whitehead ar numi iluzia dicționarului perfect. A crezut că pentru fiecare lucru din această lume încâlcită există dinainte un cuvânt potrivit, *le mot juste*, și că datoria scriitorului este să-l găsească.

A crezut a fi dovedit faptul că acest cuvânt este, în mod invariabil, cel mai eufonic. A refuzat să se grăbească la scris; nu există un singur rând în opera lui care să nu fi fost studiat și șlefuit. A căutat și a obținut probitatea și, nu o dată, chiar și inspirația. „Proza s-a născut ieri, a scris undeva. Versul este prin excelență forma literaturilor vechi. Combinațiile metricii s-au epuizat; nu însă și cele ale prozei.” Iar în alt loc: „Romanul își așteaptă Homerul său”.

Dintre numeroasele cărți ale lui Flaubert, cea mai ciudată este *Ispitirea Sfântului Anton.* O veche piesă pentru teatrul de păpuși, un tablou al lui Peter Breughel, *Cain* al lui Byron și *Faust* al lui Goethe - iată care au fost sursele sale de inspirație. În 1849, la capătul unui an și jumătate de muncă neobosită, Flaubert i-a convocat pe Bouilhet și Du Camp, prietenii săi apropiați, și le-a citit cu entuziasm amplul manuscris, care avea mai mult de cinci sute de pagini. I-a fost dat să audă un verdict fără drept de apel: să arunce cartea pe foc și să încerce s-o uite. L-au sfătuit să caute o temă pedestră și să excludă lirismul. Resemnat, Flaubert a scris *Madame Bovary*, care a apărut în 1857. Cât despre manuscris, condamnarea la moarte n-a fost urmată de execuție. Flaubert l-a corectat și l-a scurtat. În 1874 l-a dat la tipar.

Cartea este scrisă cu indicații scenice, ca și cum ar fi o dramă. Din fericire pentru noi, nu ține seama de excesivele rigori care îi limitează și prejudiciază întreaga operă ulterioară. Fantasmagoria cuprinde veacul al treilea al erei creștine și, spre sfârșit, veacul al XIX-lea. Sfântul Anton este și Gustave Flaubert. În înflăcăratele și splendidele pagini finale, pustnicul vrea să fie întreg universul, precum Brahma sau Walt Whitman.

Albert Thibaudet a scris că *Ispitirea* este o uriașă „floare a răului”. Ce-ar fi spus oare Flaubert despre această temerară și stângace metaforă?

Marco Polo
DESCRIEREA LUMII

Unul dintre evenimentele capitale ale istoriei noastre este descoperirea Orientului, cuvânt strălucit care cuprinde atât aurora, cât și numeroase și vestite națiuni. Herodot, Alexandru Macedon, *Biblia*, Vasco de Gama, *O mie și una de nopți*, Clive și Kipling sunt diverse etape ale acestei aventuri, care încă nu s-a încheiat. O altă etapă (esențială, pentru Masefield) este această carte.

Din fericire pentru noi, genovezii au capturat în 1296 o galeră venețiană. Căpitanul ei era un bărbat care se deosebea de bună seamă de ceilalți, fiindcă trăise mulți ani în orient. Acest bărbat, Marco Polo, a dictat în latină tovarășului său de închisoare, Rusticiano din Pisa, lunga cronică a călătoriilor lui și descrierea regatelor explorate de el. Închisorile par să fie prielnice literaturii; să ne aducem aminte de Verlaine și de Cervantes. Faptul că a dictat în latină, și nu într-o limbă națională, sugerează că autorul se adresa unui public larg. Marco Polo era un negustător, dar în epoca medievală un negustător putea să fie Simbad. Pe drumul mătăsii, pe anevoiosul drum pe care au mers din vechime nenumărate caravane pentru ca o bucată de pânză cu un motiv figurativ să ajungă în mâinile lui Vergiliu și să-i sugereze un hexametru, Marco Polo, traversând lanțuri de munți și pustiuri, a ajuns în China, în Cathay, și s-a bucurat de bunăvoința împăratului, care i-a încredințat misiuni dificile și l-a numit guvernator al provinciei Sung. Era foarte învățat și cunoștea multe limbi.

Marco Polo știa că închipuirile oamenilor nu sunt mai puțin reale decât ceea ce se numește realitate. În cartea lui sunt înfățișate o mulțime de minuni. Să pomenim, aproape la întâmplare, câteva dintre ele: zidul pe care Alexandru l-a înălțat pentru a-i opri pe tătari, paradisul artificial al Bătrânului de pe Munte, Hassan ibn Sabbah, regiunea în care se vede și nu se vede tărâmul umbrei,

turnul comorilor în care un rege moare de foame, demonii pustiului care împrumută glasul și chipul unui prieten pentru a-i pierde pe călători, mormântul lui Adam pe o colină, tigrii cei negri…

Eroii acestei cărți sunt doi. Unul este marele împărat al mongolilor, Kubilai Khan, devenit Kubla Khan în triplul vis al lui Coleridge. Celălalt este un erou care nu se ascunde, dar nici nu se arată, iscusitul și iscoditorul venețian care l-a slujit și, cu pana lui, l-a făcut nemuritor.

Marcel Schwob
VIEȚI IMAGINARE

Precum acel spaniol care prin puterea unor cărți a ajuns să fie „don Quijote”, Schwob, înainte de a profesa și de a îmbogăți literatura, a fost un cititor uimit. I-a fost dat să cunoască Franța, cea mai literară dintre toate țările. I-a fost dat să trăiască în veacul al XIX-lea, care nu este cu nimic mai prejos decât cel anterior. Fiind dintr-un neam de rabini, a moștenit o tradiție orientală pe care a adăugat-o la cele occidentale. Ambianța lui a fost întotdeauna o ambianță de vaste biblioteci. A învățat greaca și a tradus din Lucian din Samosata. Ca atâția alți francezi, a fost îndrăgostit de literatura engleză. A tradus din Stevenson și Meredith, operație delicată și dificilă. I-a admirat deopotrivă pe Whitman și Poe. S-a interesat de argoul medieval pe care îl utilizase François Villon. A descoperit și a tradus romanul *Moll Flanders*, din care a putut deprinde arta invenției circumstanțiale.

Opera *Vieți imaginare* a apărut în 1896. Pentru scrierea ei a născocit o metodă curioasă. Protagoniștii sunt reali, iar faptele pot fi fabuloase și nu de puține ori fantastice. Savoarea particulară a acestui volum constă în această alternanță.

În toate colțurile lumii există admiratori fervenți ai lui

Marcel Schwob, care alcătuiesc mici societăți secrete. N-a căutat faima, a scris în mod deliberat pentru *happy few,* pentru cei puțini. A frecventat cenaclurile simboliste; a fost prieten cu Rémy de Gourmont și Paul Claudel.

În 1935 am scris o carte plină de candoare care se numește *Istoria universală a infamiei.* Una dintre numeroasele ei surse, nesemnalată încă de critică, a fost această carte a lui Schwob.

Viața lui a fost cuprinsă între anii 1867 și 1905.

George Bernard Shaw
CEZAR ȘI CLEOPATRA. MAIORUL BARBARA. CANDIDA.

Ce poți să spui, ce poți să nu spui despre Bernard Shaw? Este socotit, de obicei, un ingenios, dar omul care a scris „Să fii utilizat pentru scopuri josnice este singura tragedie; restul este efemeritate și nenoroc" sau „Să fii maltratat nu e un merit" a fost cu siguranță mult mai mult.

Nimeni nu-i ignoră biografia. S-a născut la Dublin în 1856, dintr-un neam de protestanți. Una dintre primele lui decizii a fost să fugă din Irlanda. În 1876 îl aflăm la Londra. L-a cunoscut pe William Morris și s-a afiliat la Societatea Fabiană, care și-a luat numele de la Fabio Zăbavnicul, cel ce credea că lumea va ajunge treptat la socialism, fără să fie nevoie de o revoluție. A publicat cinci romane eterodoxe redactate în stilul limpede al veacului al XVIII-lea. A făcut critică dramatică și critică muzicală. În două cărți celebre despre Wagner și despre Ibsen expune și îmbogățește gândirea acestor autori. I-au trebuit patruzeci de ani ca să-și descopere geniul dramatic. Prima lui piesă datează din 1892. A înțeles că pentru a avea succes în Anglia este nevoie să satirizezi Anglia. În 1901 au apărut în volum *Three Plays for Puritans*, titlu paradoxal, deoarece puritanii au interzis reprezentațiile teatrale.

În 1921 a scris *Back to Methusaleh*, care ne înfățișează diversele avataruri ale unei forțe divine, ce se răsfrânge în planete, în pietre, în copaci, în animale și în oameni și se întoarce până la urmă la obârșia ei. Această filosofie coincide cu aceea a altui irlandez, Scotus Erigen, din veacul al IX-lea.

A predicat longevitatea și a murit la nouăzeci și patru de ani.

În *Untergang des Abendiandes*, Oswald Spengler scrie că ultima operă semnificativă a culturii faustice a fost *Major Barbara*, care figurează în volumul de față. Scriitorii veacului nostru se delectează cu slăbiciunile condiției umane; singurul în stare să închipuie eroi a fost Bernard Shaw. Protagonistul din *Caesar and Cleopatra* este mult mai complex decât Cezarii lui Plutarh și Shakespeare.

Francisco de Quevedo
SOARTA CU SCAUN LA CAP ȘI ORA TUTUROR. MARCUS BRUTUS

Quevedo, care a văzut atâtea lucruri, a văzut declinul Spaniei sale și l-a deplâns în faimoase și nobile versuri (*Privit-am zidurile țării mele, / Odinioară tari, azi năruite*) și într-o epistolă critică pe care are cutezanța s-o înceapă cu un vers întrucâtva ridicol (*Nu voi tăcea, chiar de mă pui în gardă*), fiindcă știa, asemenea lui Shakespeare, că orice început este bun și că, prin iscusința lui, va fi în stare să continue poemul și să-l ducă la bun sfârșit. Întotdeauna a fost stăpânit de pasiunea politicii. Preocupat cum era de ruinătoarele războaie din Flandra și de speranțele pe care și le punea în a dobândi o poziție influentă la Curte, se poate afirma că n-a văzut descoperirea Americii, din care nu reține decât metalele prețioase și galioanele jefuite de pirați. Era un bărbat senzual și ar fi dorit să fie un ascet, ba poate că a și fost câteodată, fiindcă avea în el ceva de

pustnic. Savura orice cuvânt al limbii spaniole. Argoul borfașilor și dialectul lui Góngora, dușmanul său, îi trezeau deopotrivă interesul. A cercetat ebraica, araba, greaca, latina, italiana și franceza. L-a citit pe Montaigne, pe care îl numește domnul de la Munte, dar nu s-a lăsat influențat de el. N-a știut ce-i surâsul, nici ironia, și îi plăcea să fie mânios. Opera lui este o seamă de experimente sau, mai bine zis, de aventuri verbale.

Am ales două cărți. Una, *Ora tuturor*, este alcătuită din invenții fantastice: casele care se mută de la locatarii lor. Omul care face o baie de marmură și se îmbracă în statuie, poetul care citește un manuscris atât de întunecos, încât nu se vede mâna care îl susține, iar în jur mișună bufnițe și lilieci. Stilul, precum se vede, este cumplit de baroc; în alt loc se poate citi: „Dovleacul luminat de gugumănii, cu sulimanuri de toasturi fistichii".

Marcus Brutus corespunde nostalgiei după latină care stăruie încă în toate limbile occidentale. În cizelatele lui sentințe, castiliana este aproape latină. Quevedo tradusese *Romul* de marchizul de Malvezzi, care îi va sluji drept model. Paragraf cu paragraf, traduce și comentează textul grecesc al lui Plutarh.

Don Francisco de Quevedo y Villegas s-a născut la Madrid în 1580 și a murit în același oraș în 1645. Lugones, care este un Quevedo al nostru, îl socotește cel mai nobil stilist spaniol.

Eden Phillpotts
REDMAYNE CEI ROȘII

Eden Philipotts a spus: „Potrivit indiscretelor cataloage ale Muzeului Britanic, sunt autorul a o sută patruzeci și nouă de cărți. Mă simt stânjenit, resemnat și uimit".

Eden Philipotts, „cel mai englez dintre scriitorii englezi", avea o evidentă origine ebraică și s-a născut în India. Fără

a-și tăgădui stirpea, nu a fost niciodată un militant pentru iudaism, de felul lui Israel Zangwill. Când avea cinci ani, în 1867, tatăl lui, căpitanul Henry Philipotts, l-a trimis în Anglia. La paisprezece ani a traversat pentru prima dată stepa Dartmoor, care este o pampă cețoasă și umedă în mijlocul ținutului Devonshire. (Taine ale procesului poetic: acest drum anevoios - opt leghe epuizante - a fost hotărâtor pentru aproape întreaga lui operă ulterioară, al cărei prim volum, *Fiii negurii,* datează din 1897.) La optsprezece ani s-a dus la Londra. Avea speranța și dorința de a ajunge un mare actor. Publicul a reușit să-l facă să renunțe. Între 1880 și 1891 a lucrat fără nicio tragere de inimă într-un birou. Noaptea redacta, recitea, ștergea, amplifica, revenea, azvârlea în foc. În 1892 s-a căsătorit.

Faima - ar fi exagerat să vorbim despre glorie - a fost foarte îngăduitoare cu Eden Philipotts. Philipotts era un om pașnic, care nu se ostenea să traverseze Atlanticul pentru a-și biciui publicul cu un ciclu de conferințe, care știa să stea de vorbă cu grădinarul despre soarta micșunelelor și a zambilelor, și pe care îl așteptau cititori taciturni din Aberdeen, din Aukland, din Vancouver, din Simla și din Bombay. Cititori taciturni și englezi care uneori se apucă să scrie pentru a confirma o trăsătură veridică într-o descriere a toamnei, ori pentru a deplânge - cu cea mai mare seriozitate - tragicul final al poveștii. Cititori care, din toate colțurile lumii, trimiteau semințe alese pentru grădina englezească a lui Eden Philipotts.

Romanele lui pot fi împărțite în trei categorii. Din prima, fără îndoială cea mai importantă, fac parte romanele despre Dartmoor. Dintre aceste opere cu caracter regional fie-mi îngăduit să pomenesc doar *Juratul*, *Fiii dimineții*, *Fiii oamenilor*. A doua categorie include romanele istorice: *Evandro*, *Comorile din Tifon*, *Dragonul heliotrop*, *Prietenii lumii.* În categoria a treia sunt cuprinse romanele polițiste: *Domnul Digweed și domnul Lumb*, *Doctore, îngrijește-te mai întâi pe tine*, *Piesa cenușie*. Economia și severitatea

romanelor din această categorie sunt admirabile. Cred că cel mai bun este *The Red Redtnaynes.* Altul, *Bred in the Bone* (*Îl are în sânge*), începe ca o povestire polițistă și se adâncește apoi într-o poveste tragică. Această indiferență (sau pudoare) este caracteristică pentru Philipotts.

Este și autor de comedii - unele redactate în colaborare cu fiica sa, altele cu Arnold Bennett - și de cărți de versuri: *O sută unu sonete, O tipsie cu mere.*

Am avut prilejul să citesc cu atenție - și nu întotdeauna ca pe o corvoadă - sute de romane polițiste. Poate că niciunul nu m-a intrigat atât de mult ca *The Red Redmaynes,* carte al cărei subiect îl va repeta, cu variațiunile de rigoare, Nicholas Blake în *There's Trouble Brewing.* În alte ficțiuni ale lui Philipotts soluția este evidentă de la început; acest lucru nu are însă importanță, deoarece povestea are mult farmec. Nu tot astfel stau lucrurile în volumul de față, care-l va cufunda pe cititor în cea mai plăcută dintre perplexități.

Sören Kierkegaard
TEAMĂ ȘI TREMUR

Sören Kierkegaard, al cărui nume profetic înseamnă cimitir (Churchyard) s-a născut în 1813 la Copenhaga și a murit în același oraș în 1855. A fost considerat întemeietorul sau mai precis părintele existențialismului. Mai puțin dornic de publicitate decât fiii săi, a dus o viață retrasă și discretă. Asemenea celuilalt danez celebru, prințul Hamlet, a cunoscut îndoiala și angoasa, cuvânt de origine latină pe care l-a înzestrat cu o nouă înfiorare. A fost mai puțin un filosof și mai mult un teolog, și mai puțin un teolog decât un om elocvent și sensibil. Evanghelic luteran, a tăgăduit argumentele care dovedesc existența lui Dumnezeu și nașterea lui Isus Hristos, pe care le-a socotit absurde din punctul de vedere al rațiunii, și a

propus pentru fiecare credincios un act de credință individual. Nu a admis autoritatea bisericii și a scris că fiecare persoană are datoria să opteze. A respins dialectica și dialectul lui Hegel. Sedentara lui biografie este mai puțin bogată în fapte exterioare decât în reflecții și rugăciuni. Religia a fost cea mai puternică dintre pasiunile sale. L-a preocupat îndeosebi sacrificiul lui Avraam.

Un ziar a publicat o caricatură care îl punea într-o lumină ridicolă. Kierkegaard și-a spus că faptul de a fi provocat această caricatură era poate adevăratul scop al vieții lui. Pe Pascal îl preocupa foarte tare mântuirea sufletului; Kierkegaard a scris: „Dacă după Judecata de Apoi ar exista un singur păcătos în iad și eu aș fi acest păcătos, aș lăuda din fundul iadului Judecata lui Dumnezeu”.

Unamuno a început să învețe daneza pentru a-l citi pe Kierkegaard și a declarat că studiul acesta foarte anevoios merită toată osteneala.

Într-o pagină care figurează în toate antologiile, Kierkegaard laudă cu pudoare limba sa maternă, pe care unii o socotiseră nepotrivită pentru dezbaterile filosofice.

Gustav Meyrink
GOLEMUL

Discipolii lui Paracelsus s-au apucat să creeze un homunculus cu ajutorul alchimiei; cabaliștii - cu ajutorul numelui tainic al lui Dumnezeu, pronunțat cu înțeleaptă încetineală și suflând asupra unei figuri de lut. Acest fiu zămislit de un cuvânt a primit numele Golem, ceea ce înseamnă țărână și este materia din care a fost făcut Adam. Arnim și Hoffman au cunoscut această legendă. În anul 1915, austriacul Gustav Meyrink a reînviat-o scriind acest roman. Sătulă de răsunătoare știri militare, Germania a primit cu recunoștință fabuloasele lui pagini,

care îi îngăduiau să uite prezentul. Meyrink a făcut din Golem o figură care se arată la fiecare treizeci și trei de ani la inaccesibila fereastră a unei încăperi circulare fără uși, în ghettoul din Praga. Această figură este în același timp celălalt eu al povestitorului și un simbol imaterial al generațiilor care s-au succedat în multiseculara cartier evreiesc. Totul în această carte este ciudat, până și cuvintele monosilabice din Cuprins: *Prag, Punsch, Nacht, Spuk, Licht.* Ca și în cazul lui Lewis Carroll, ficțiunea este alcătuită din vise care cuprind alte vise. La acea dată Meyrink părăsise credința creștină pentru doctrina lui Buddha.

Înainte de a fi un desăvârșit terorist al literaturii fantastice, Meyrink a fost un bun poet satiric. *Cornul abundenței burghezului german* a apărut în 1904. În 1916 Meyrink a publicat *Chipul verde*, avându-l ca protagonist pe Evreul Rătăcitor, căruia în germană i se spune Evreul Etern; în 1917 a publicat *Noaptea Walpurgiei*, iar în 1920 un roman cu un titlu foarte frumos, *Îngerul de la fereastra dinspre apus.* Acțiunea se petrece în Anglia, și personajele sunt alchimiști. Gustav Meyrink, al cărui nume prozaic era Meyer, s-a născut la Viena în 1868 și a murit la Starnberg, în Bavaria, în 1932.

Henry James
LECȚIA MAESTRULUI. VIAȚA PRIVATĂ. DESENUL DIN COVOR

Fiul mai mare al unui teolog cu același nume, care părăsise rigidul calvinism pentru doctrina vizionară a lui Swedenborg, Henry James s-a născut în orașul New York în anul 1843. Tatăl dorea ca fiii lui să fie cosmopoliți, nu simpli locuitori ai Americii. Henry și fratele său William au primit o educație aleasă de tip european. De mic, Henry James și-a dat seama că era un spectator, nu un actor pe

scena vieții. Citindu-i operele, înțelegem că a fost un spectator subtil și inventiv. A crezut întotdeauna că americanii sunt inferiori sub raport intelectual europenilor, dar superiori sub raport etic. Și-a încercat puterile, fără succes, în teatru și a izbutit să se facă prețuit în roman și povestire. Spre deosebire de Conrad sau Dickens, nu a fost un creator de caractere; a creat situații deliberat ambigue și complexe, în stare să suscite nedefinite și aproape infinite lecturi. Cărțile lui, numeroasele lui cărți, au fost scrise pentru delectarea tihnită a analizei. A iubit Anglia, Italia și Franța, însă nu și Germania. A scris că Parisul este o lampă aprinsă pentru toți îndrăgostiții lumii. A murit la Londra înainte de sfârșitul primului război mondial, în 1916.

James a descoperit că viața literară poate fi o temă prețioasă. Cititorul acestor trei ficțiuni își va da seama că îndeletnicirea literelor nu este mai puțin captivantă și irezistibilă decât îndeletnicirea armelor, atât de dragă epicii. Stilul primei ficțiuni este ironic. Cea de a doua este incredibilă și fantastică; s-a spus că i-a fost sugerată de ultimii ani ai lui Robert Browning. Cea de a treia este un soi de simbol al întregii opere, atât de vaste, a lui James.

Herodot
CELE NOUĂ CĂRȚI ALE ISTORIEI

Spațiul se măsoară cu ajutorul timpului. Lumea era atunci mai vastă decât acum, dar Herodot a străbătut drumul înapoi și a ajuns cu cinci sute de ani înainte de era creștină. Pașii l-au purtat în Tesalia și pe întinsa stepă a sciților. A mers pe țărmul Mării Negre până la gurile Niprului. A întreprins dificila și primejdioasa călătorie între Sarolis și Susa, capitala Persiei. A vizitat Babilonia și Colchida, care fusese ținta expediției lui Iason. A fost la Grasa. A explorat Arhipelagul insulă cu insulă, în Egipt a

stat de vorbă cu preoții templului lui Hefaistos. Pentru Herodot divinitățile erau aceleași, numai numele lor se schimba cu fiecare limbă. A mers spre izvoarele Nilului, urmând cursul sacru, după cât se pare, până la prima cataractă. Este interesant că și-a închipuit Dunărea ca o antistrofă a Nilului, corespondența lui inversă. A văzut pe câmpul de luptă tigvele perșilor învinși de Inar. A văzut sfincși încă tineri. Deși grec, a iubit foarte mult Egiptul, „care este minunat între toate ținuturile". Acolo a simțit bătrâna curgere a timpului; ne vorbește despre trei sute patruzeci și una de generații de oameni și despre preoții și regii lor. A atribuit egiptenilor împărțirea anului în douăsprezece luni, guvernate de doisprezece zei.

I-a fost dat să trăiască în veacul lui Pericle, pe care avea să-l evoce Voltaire.

A fost prieten cu Sofocle și cu Gorgias.

Cicero, care știa că în grecește cuvântul istorie înseamnă investigație și verificare, l-a poreclit Părintele Istoriei. În cel mai izbutit dintre eseurile lui, publicat la începutul anului 1842, De Quincey îl elogiază cu entuziasmul și prospețimea pe care astăzi o aplicăm de obicei scriitorilor contemporani, nu celor antici. Îl socotește primul enciclopedist și primul etnolog și geograf. Îl numește Părintele Prozei, care, potrivit lui Coleridge, trebuie să fi uimit lumea mai mult decât poezia, care este anterioară în toate literaturile.

În eseul pomenit mai înainte, De Quincey spune că cele Nouă Cărți sunt un *Thesaurus gabularum*.

Juan Rulfo
PEDRO PÁRAMO

Emily Dickinson credea că a publica nu este un fapt esențial în destinul unui scriitor. Juan Rulfo pare să împărtășească această părere. Adorator al lecturii, al

singurătății și al scrierii de manuscrise, pe care le revizuia, le corecta și le distrugea necontenit, nu și-a publicat prima carte - *Câmpia în flăcări*, 1953 - până la vârsta de aproape patruzeci de ani. Un prieten încăpățânat, Efrén Hernández, i-a smuls manuscrisul și l-a dat la tipar. Această serie de nouăsprezece povestiri prefigurează întrucâtva romanul care l-a făcut celebru în multe țări și în multe limbi. Din clipa în care naratorul, rătăcind în căutarea lui Pedro Páramo - tatăl său - se întâlnește cu un necunoscut, și acesta îi spune că sunt frați și că toți oamenii din sat se numesc Páramo, cititorul înțelege că a pătruns într-un text fantastic, ale cărui nedefinite ramificații nu îi este dat să le prevadă, dar care l-au prins de la bun început cu o forță irezistibilă. Analizele pe care le-a încercat critica sunt foarte diverse. Probabil cea mai limpede și mai complexă este aceea a lui Emir Rodríguez Monegal. Istoria, geografia, politica, tehnica lui Faulkner și a unor scriitori ruși și scandinavi, sociologia și simbolismul sunt interogate cu aviditate, dar nimeni nu a izbutit, până acum, să destrame curcubeul, dacă ne este îngăduit să folosim ciudata metaforă a lui John Keats.

Pedro Páramo este unul dintre cele mai bune romane ale literaturilor de limbă spaniolă și chiar ale literaturii universale.

Rudyard Kipling
POVEȘTI

Nu există o singură poveste în acest volum care să nu fie, după părerea mea, o scurtă și suficientă capodoperă. Primele sunt în chip înșelător simple, iar ultimele - deliberat ambigue și complexe. Nu sunt mai bune, sunt diferite. *Poarta celor o sută de dureri*, scrisă în tinerețe, nu este inferioară impresionantei povestiri despre soldatul roman care, fără să știe și fără să-și propună acest lucru,

se transformă în Isus Hristos. În toate poveștile, autorul, cu savantă inocență, narează subiectul ca și cum nu ar reuși să-l înțeleagă și adaugă comentarii convenționale pentru ca cititorul să fie în dezacord cu el.

Grandoarea esențială a lui Kipling a fost întunecată de câteva împrejurări adverse. Kipling a dezvăluit Imperiul Britanic unei Anglii diferite și poate întrucâtva ostile. Wells și Shaw, socialiști, l-au privit cu surprindere pe acest tânăr imprevizibil care le trimitea un vag Hindustan și care ținea o predică despre Imperiu ca datorie și sarcină a omului alb. Au săvârșit în mod inevitabil eroarea de a-l judeca pe acest om genial după opiniile lui politice. Acest nefericit exemplu are astăzi mulți urmași; a vorbi despre literatura angajată a devenit un lucru comun.

Rudyard Kipling s-a născut la Bombay, oraș căruia i-a consacrat - un gest foarte frumos - prima lui carte de poeme, *The Seven Seas.* Cunoștea hindi înainte de a învăța englezește și a păstrat, până aproape de sfârșitul vieții, capacitatea de a gândi în amândouă limbile. Un șiit mi-a spus că era pentru el limpede că povestirea *Un război de „sahibi”* fusese concepută în limba hindi și tradusă apoi în engleză. Kipling a avut întotdeauna un adevărat cult pentru Franța, care își amintește acum de el cu mai multă recunoștință decât Anglia. La școală a fost silit să învețe latina. La început îl ura pe Horațiu, pe care trebuia să-l învețe pe de rost; mai târziu Horațiu îl va ajuta să suporte lungile nopți de insomnie. Înconjurat de faimă, Kipling a fost întotdeauna un om distant și singuratic. Autobiografia lui, *Something of Myself,* este fidelă titlului: abia dacă ne spune câte ceva, nu mult. Nu există nicio confidență din acelea pe care le caută psihanaliza; această rezervă, caracteristică pentru un om reticent ca el, ne ajută să-l cunoaștem mai bine. Fiul său mai mare a murit în primul război mondial. Era unul dintre cei o sută de mii de voluntari pe care Anglia i-a trimis în Franța. Kipling a plâns moartea lui într-un text care se referă la Roma. O

operă atât de diversă presupune multe bucurii și multe mâhniri pe care nu le vom ști niciodată și pe care nici nu trebuie să le știm.

Asemenea lui Hugo, Kipling desena foarte frumos; dovadă stau ilustrațiile în tuș chinezesc la *Just So, Stories.*

George Moore a spus despre Kipling că este, după Shakespeare, singurul autor englez care scrie folosind tot dicționarul. Știa să administreze fără pedanterie această bogăție lexicală. Fiecare rând a fost cântărit și șlefuit cu lentă probitate. Primele lui teme au fost marea, animalele, aventurierii și soldații; ultimele, au fost bolile și răzbunarea.

Kipling a murit în 1936, după a doua operație de cancer. Una dintre ultimele lui opere a fost *Imn închinat durerii fizice*, „care ajută sufletul să uite celelalte infernuri ale sale".

De-a lungul lungii mele vieți am citit și recitit, probabil, de sute de ori piesele selectate aici.

William Beckford
VATHEK

Visele, care țes o bună parte din viața noastră, au fost minuțios studiate, de la Artemidor până la Jung; nu tot astfel coșmarul, care este tigrul genului. Vagă cenușă a uitării și a memoriei, visele nopții sunt ceea ce s-a depus în timpul zilei; coșmarul ne oferă un gust neobișnuit, cu totul străin de starea de veghe. În anumite opere de artă recunoaștem acest gust inconfundabil. Gândul mă poartă la dublul castel din cântul al patrulea al *Infernului*, la închisorile lui Piranesi, la unele pagini ale lui De Quincey și May Sinclair și la *Vathek* de Beckford.

William Beckford (1760-1844) a moștenit o mare avere, pe care a consacrat-o studiului și îndeletnicirii artelor, construirii de palate, plăcerilor, recluziunii somptuoase,

colecțiilor de cărți și de gravuri și, cel puțin la început, acelei *douceur de vivre* pe care se spune că nu au cunoscut-o decât cei cărora le-a fost dat să trăiască înainte de Revoluția Franceză. Maestrul său de muzică a fost Mozart. A ridicat înalte turnuri efemere în Portugalia și în Anglia, la Sintra și Fonthill. A întruchipat, pentru contemporanii săi, tipul de lord excentric. Semăna întrucâtva cu Byron sau cu imaginea pe care astăzi o avem despre Byron. La șaptesprezece ani a redactat biografii satirice ale pictorilor flamanzi, a căror artă o admira. Mama lui nu avea încredere, asemenea lui Gibbon, în Universitățile englezești; William a studiat la Geneva. A străbătut Țările de Jos și Italia, cărora le-a consacrat o carte anonimă sub formă epistolară, pe care aproape imediat a distrus-o și din care au rămas doar șase exemplare. Un timp a circulat versiunea că trei zile și trei nopți ale anului 1781 i-au fost de ajuns ca să scrie *Vathek.* Această legendă dovedește unitatea cărții. Beckford a redactat-o în franceză; engleza era pe atunci, ca și celelalte limbi germanice, întrucâtva marginală. În 1876, Mallarmé a scris prologul la o nouă ediție a originalului.

Influența tutelară a cărții *O mie și una de nopți* nu este mai puțin evidentă în aceste pagini decât invenția și execuția iscusită a subiectului. Andrew Lang declară, sau sugerează, că născocirea Palatului cu Foc Subteran este cea mai de preț podoabă a acestui volum.

Daniel Defoe
SUCCESELE ȘI NENOROCIRILE VESTITEI MOLL FLANDERS

Dacă nu mă înșel, noutatea esențială a lui Daniel Defoe (1660-1731) a fost invenția de trăsături circumstanțiale, aproape ignorate de literatura anterioară. Mi se pare vrednică de atenție întârzierea cu care s-a produs această

descoperire: dacă nu mă înșel, în întreg romanul *Don Quijote* nu plouă nici măcar o singură dată. Dincolo de acest amănunt tehnic, cum ar fi spus Unamuno, este admirabilă în scrierea lui creația continuă de personaje vrednice să fie iubite și în același timp depravate, precum și caracterul deosebit de agreabil al unui stil care nu păcătuiește niciodată prin vanitate. Saintsbury afirmă că opera lui marchează o etapă între romanul de aventuri și cel pe care astăzi îl numim psihologic; de fapt, ele se confundă. Romanul *Don Quijote* nu este atât caracterul lui don Quijote cât încercările prin care trece personajul; *Robinson Crusoe* (1719) nu este mai puțin marinarul simplu, de origine germană, care își înalță coliba pe insula pustie, decât înfiorarea pe care o simte când vede urma de pași pe nisip. În treacăt fie spus, Defoe a stat de vorbă îndelung în portul Bristol cu Alexander Selkirk, care a trăit patru ani și patru luni pe insula Juan Fernández, la apus de statul Chile, și care va fi prototipul lui Robinson Crusoe. Și a mai stat de vorbă lângă eșafod cu tâlharul de drumul mare Jack Sheppard, care a fost spânzurat la douăzeci și doi de ani și căruia i-a scris biografia.

Nepot al unui nobil de țară și fiu de măcelar, Daniel Defoe s-a născut la Londra. Tatăl său se iscălea Foe; Daniel, cum era de așteptat, a adăugat particula nobiliară. A primit o educație aleasă într-un colegiu disident. Afacerile l-au purtat pe pământurile Portugaliei, Spaniei, Franței, Germaniei și Italiei. I s-a atribuit un pamflet împotriva turcilor. A avut un magazin de mercerie. A cunoscut falimentul, închisoarea și stâlpul infamiei, căruia i-a închinat un imn. N-a disprețuit spionajul. A militat pentru unirea celor două regate, Anglia și Scoția. S-a pronunțat în favoarea unei armate permanente. Străin de orice disciplină de partid, s-a pus rău și cu conservatorii, și cu liberalii. Când Wilhelm de Orania s-a urcat pe tron, lumea l-a acuzat că nu este englez pur sânge. Într-un pamflet scris în viguroase distihuri decasilabice, Defoe

socotește că a vorbi despre un englez pur sânge este o *contradictio in adjecto*, deoarece toate neamurile de pe continent s-au amestecat în Anglia, care este haznaua Europei. În acest interesant poem întâlnim versurile

The roving Scot and buccaneering Dane,
whose red hair offspring everywhere remain.

(Jeluitorul scoțian și danezul pirat, / urmași cu părul roșcat peste tot au lăsat.) Ca urmare a acestei diatribe, i-a fost acordată o pensie. În 1706 a publicat pamfletul intitulat *Relatare autentică despre apariția doamnei Veal.*

Aventurile căpitanului Singleton, în Africa, prefigurează într-un stil foarte deosebit viitoarele romane ale lui Rider Haggard.

Era demonolog; în 1726 a publicat *Istoria politică a Diavolului.*

Nu ne putem stăpâni uimirea la gândul că romanul picaresc spaniol, care a păstrat buna-cuviință și n-a cutezat niciodată să pătrundă în domeniul dezmățului, este antecedentul îndepărtat al romanului *Succesele și nenorocirile vestitei Moll Flanders* (1721), cu cei cinci bărbați ai ei, cu incestul și numeroșii ani de închisoare.

Marcel Schwob a tradus această carte în franceză; Förster a examinat-o și analizat-o.

Jean Cocteau
SECRETUL PROFESIONAL ȘI ALTE TEXTE

Niciodată nu vom ști dacă obiceiul franțuzesc (și astăzi al întregii lumi) de a privi literatura în funcție de istoria literaturii și de vicisitudinile ei a fost binefăcător sau dăunător pentru Jean Cocteau. A intrat mai curând entuziast decât resemnat în acest curios joc de școli, convingeri, schimbări, manifeste și polemici. La

șaptesprezece ani devenise celebru. A crezut întotdeauna, asemenea cavalerului Marino, că țelul artei este uimirea. A îmbrățișat succesivele isme, fără a exclude mișcarea dadaistă. A fost prieten cu Breton, Tzara, Maritain, Picasso, Satie, Apollinaire și Stravinski. A preferat artele cele mai legate de public, teatrul și baletul. A luptat în primul război mondial; romanul *Thomas l'imposteur* este un frumos monument al acelei etape, care însă nu i-a plăcut niciodată. În genul lui Oscar Wilde, a fost un om foarte inteligent căruia îi plăcea să se joace cu frivolitățile. Să ne amintim, în treacăt, de scurta metaforă: *guitare, trou de la mort.* Se gândea, desigur, la chitara tragică a cântecului flamenco. Fotoliul academic și convertirea la credința Romei au fost ultimele surprize pe care ni le-a oferit.

Această carte este poate cea mai puțin cunoscută și cea mai plăcută dintre multele cărți pe care i le datorăm. Constă, dincolo de manifeste dogmatice, dintr-o serie de înțelepte și subtile observații despre misterioasa poezie. Spre deosebire de atâția critici, Cocteau a cunoscut-o personal și a înfăptuit-o în chip fericit. Să citești această carte înseamnă să stai de vorbă cu năluca ei cordială.

Thomas de Quincey
ULTIMELE ZILE ALE LUI IMMANUEL KANT ȘI ALTE SCRIERI

De Quincey. Nimănui nu îi datorez atâtea ceasuri de fericire personală. Am avut revelația lui la Lugano; îmi aduc aminte cum m-am plimbat pe malurile întinsului și limpedelui lac mediteranean, scandând cu glas tare cuvintele *The Central darkness of a London brothel*, încărcate de o frumusețe apăsătoare.

Am avut revelația lui în 1918, ultimul an al războiului; știrile îngrozitoare care ajungeau până la noi mi s-au părut

mai puțin reale decât tragica soluție a enigmei sfinxului teban sau decât inutila căutare a lui Ann de Oxford Street, printre mulțimile ale căror chipuri aveau să-i populeze visele, sau decât examinarea gustului și a discordiei morții în plină vară. La treisprezece ani se descurca în grecește cu fluiditate și elocință. A fost unul dintre primii cititori ai lui Wordsworth. A fost unul dintre primii exploratori, în Anglia, ai necuprinsei limbi germane, aproape secretă pe atunci. Precum Novalis, nu prețuia prea mult opera lui Goethe. A întreținut, poate în mod exagerat, cultul lui Richter. A mărturisit că nu putea trăi fără mister, iar a descoperi o problemă i se părea nu mai puțin important ca a descoperi o explicație. Era foarte sensibil la muzică, îndeosebi la cea italiană. Contemporanii săi l-au socotit cel mai politicos dintre oameni; stătea de vorbă, *more socratica*, cu oricine. Era foarte timid.

În cele paisprezece volume ale operei sale nu există o singură pagină pe care să n-o fi temperat ca pe un instrument. Un cuvânt îl putea emoționa; de pildă, *consul romanus.*

În afară de romanul *Klosterheim* și de cinci dialoguri despre economia politică, disciplină de care sunt nevrednic, pasionata și vasta lui operă constă din eseuri. Un eseu, pe atunci, era o înțeleaptă și plăcută monografie. Dintre nenumăratele pagini care alcătuiesc cartea *O mie și una de nopți*, De Quincey, după ani și ani de lectură, își aducea aminte de aceea în care vrăjitorul, cu urechea lipită de pământ, ascultă zgomotul pașilor nenumărați care calcă pe el și distinge pașii singurei persoane, un copil din China, hărăzite să descopere lampa fermecată. Zadarnic am căutat acest episod în versiunile lui Galland, Lane și Burton; mi-am dat seama că era vorba despre un dar involuntar al lui De Quincey, a cărui memorie activă îmbogățea și sporea trecutul.

Bucuria intelectuală și bucuria estetică se împletesc în opera lui.

Ramón Gómez de la Serna
PROLOG LA OPERA LUI SILVERIO LANZA

Nimeni nu ignoră faptul că Gómez de la Serna a ținut conferințe suit pe un elefant sau pe trapezul unui circ. (Lucrurile care se spun de pe un trapez pot fi vrednice de luare-aminte, dar sunt mai puțin vrednice de luare-aminte decât faptul, în mod deliberat neobișnuit, că sunt spuse de la înălțimea unui trapez.) Scria cu cerneală roșie și a reușit să-și transforme numele de botez, Ramón, trasat cu litere majuscule, într-un soi de cifră magică. Era, incontestabil, un om de geniu și ar fi putut să se dispenseze de aceste nimicuri. De ce să nu vedem în ele un joc, un generos joc intercalat în acest alt joc al vieții și al morții?

S-a născut la Madrid în 1888. Războiul civil spaniol l-a făcut să ajungă la Buenos Aires, unde avea să moară în 1963. Bănuiesc că niciodată nu s-a aflat aici: întotdeauna a purtat cu sine Madridul, așa cum Joyce a purtat cu sine Dublinul.

La note me suffit (îmi este de ajuns o însemnare), a scris Jules Renard, ale cărui *Regards* i-au inspirat probabil autorului nostru irizatele *greguerías*, pe care Fernández Moreno le-a comparat cu spuma de șampanie. Fiecare *greguería* este o revelație momentană. Gómez de la Serna le risipea cu dărnicie și fără niciun efort.

Prima carte a lui pe care am citit-o a fost cea de față. Scriitorul nu spune că scrumiera se umplea cu cenușa țigărilor pe care cei doi prieteni le fumau în ceasul înserării; spune că se umplea cu cenușa morții noastre în asfințit.

Ne-a lăsat o sută de volume. În clipa asta îmi aduc aminte de autobiografia lui din 1948, în mod curios intitulată *Automoribundia.* Sau de biografiile unor celebri pictori spanioli. Cred că a fost primul care a semnalat caracterul fantastic al tauromahiilor lui Goya.

(Selecția lui Antoine Galland)
O MIE ȘI UNA DE NOPȚI

Se stabilește de obicei opoziția între calitate și cantitate, întotdeauna în favoarea celei dintâi, dar există opere care reclamă cea de-a doua însușire, lunga și generoasa extensie. *O mie și una de nopți* (sau. Cum le intitulează Burton. *Cartea celor o mie de nopți și încă una)* trebuie să fie o mie și una. În unele manuscrise se vorbește despre o mie, dar o mie este un număr nedefinit, sinonim cu multe, pe când o mie și una este un număr infinit, infinit și precis. Se presupune că adaosul se datorează unei temeri superstițioase față de cifrele cu soț; mai curând se cuvine să credem că a fost o soluție fericită de ordin estetic.

Înainte de a fi o carte, cele *O mie și una de nopți* au fost orale, precum au fost și doctrina pitagoreică sau doctrina lui Buddha. Primii povestitori au fost probabil niște *confabulatores nocturni*, oameni ai nopții care umpleau ceasurile de nesomn ale lui Alexandru Macedon cu istorisiri fantastice. Din Hindustan în Persia, din Persia în orașele și regatele din Asia Mică, din Asia Mică în Egipt; acesta a fost drumul pe care l-a urmat această migrație de ficțiuni. Nimic nu ne împiedică să presupunem că cineva le-a compilat în Alexandria; În acest caz, Alexandru bicorn, Alexandru al Orientului și al Occidentului, ar prezida începutul și sfârșitul lor. Nu s-a putut stabili data compilării lor. Unii ne propun să acceptăm veacul al XII-lea: alții - veacul al XVI-lea. Ambianța nopților este islamul. Copiștii, pentru a justifica cifra titlului, au intercalat texte întâmplătoare; printre ele, povestea preliminară despre Șahriyar și Șeherezada, asumându-și frumosul risc de a urzi o poveste fără sfârșit. Una din cele șapte călătorii ale lui Simbad coincide cu rătăcirile pe mare ale lui Ulise. Cartea este o serie de vise, visate cu minuțiozitate. În pofida inepuizabilei sale varietăți, cartea nu este haotică; este guvernată de simetrii care ne amintesc de acelea din

desenul unui covor. Narațiunile sunt dominate de numărul trei.

N-am păcătuit prin pedanteria modernă de a alege versiunea cea mai fidelă; am căutat-o pe cea mai plăcută dintre toate, aceea a orientalistului și numismatului Antoine Galland, care, începând cu anul 1704, a revelat Europei *Nopțile.* A accentuat magia operei, a redus întinderile excesive și părțile trenante și a omis pasajele necuviincioase. Burton a semnalat că poseda neobișnuitul dar de a povesti. Fără imboldul preliminar al lui Galland, nu s-ar fi încercat traducerile ulterioare. Este binefăcătorul nostru.

Veacurile trec, și lumea continuă să asculte glasul Șeherezadei.

Robert Louis Stevenson
NOILE NOPȚI ARABE. MARKHEIM

Zilele trecute, un necunoscut m-a oprit, spre asfințit, pe strada Maipú.

— Vreau să-ți mulțumesc pentru ceva, Borges, mi-a spus.

L-am întrebat pentru ce voia să-mi mulțumească, și el mi-a răspuns:

— Dumneata m-ai făcut să-l cunosc pe Stevenson.

M-am simțit justificat și fericit. Sunt sigur că cititorul acestui volum va încerca același sentiment de gratitudine. Precum descoperirea lui Montaigne sau a lui Sir Thomas Browne, aceea a lui Stevenson este una dintre fericirile durabile pe care ni le poate procura literatura.

Robert Louis Stevenson s-a născut la Edinburgh la începutul lui 1850. Părinții lui au fost ingineri constructori de faruri: într-o pagină celebră, sunt pomenite turnurile pe care le-au înălțat și lămpile pe care le-au aprins. Viața lui a fost aspră și temerară. Și-a păstrat până la sfârșit, așa cum a scris el despre un prieten, puterea de a surâde.

Tuberculoza i-a purtat pașii din Anglia în Marea Mediterană, din Marea Mediterană în California, din California, definitiv, în Samoa, în cealaltă emisferă. A murit în 1894. Băștinașii îi spuneau Tusitala, povestașul. Stevenson a abordat toate genurile, inclusiv rugăciunea, fabula și poezia, dar posteritatea preferă să și-l amintească în chip de narator. A abjurat calvinismul, dar credea, precum hindușii, că universul este guvernat de o lege morală și că un ticălos, un tigru sau o furnică știu că există lucruri pe care nu trebuie să le faci.

Andrew Lang a cântat în 1891 „aventurile prințului Floristan într-o Londră din basme". Această Londră fantastică, cea din povestirile inițiale ale cărții de față, a fost visată de Stevenson în 1882. În primul deceniu al acestui veac va fi exploatată, din fericire pentru noi, de părintele Brown. Stilul lui Chesterton este baroc; stilul lui Stevenson - ironic și clasic.

Alter ego-ul, pe care oglinzile de cristal și de apă l-au sugerat rândurilor de oameni, l-a preocupat întotdeauna pe Stevenson. În opera lui întâlnim patru variațiuni ale acestei teme. Prima, în astăzi uitata comedie *Deacon Brodie*, pe care a scris-o împreună cu W.E. Henley și al cărei erou este un ebenist și în același timp un hoț. Cea de a doua, în povestirea alegorică *Markheim,* al cărei sfârșit este imprevizibil și fatal. Cea de a treia, în *Ciudatul caz al doctorului Jekyll și al domnului Hyde*, al cărei subiect i-a fost oferit de un coșmar. Această poveste a fost transpusă de mai multe ori pe ecran: toți regizorii încredințează aceluiași actor rolul ambelor personaje, ceea ce distruge surpriza din final. Cea de a patra, în balada *Tikonderoga*, unde dublul, *the fetch*, vine să-l caute pe omul său, un *highlander*, pentru a-l călăuzi spre moarte.

Robert Louis Stevenson este unul dintre autorii cei mai riguroși, mai inventivi și mai pasionați din literatura lumii. André Gide a scris despre Stevenson: „Dacă viața îl îmbată, este ca o șampanie ușoară".

Léon Bloy
MÂNTUIREA PRIN EVREI. SÂNGELE SĂRACULUI. ÎN BEZNĂ

Asemenea lui Hugo, pe care nu-l iubea din motive lesne de înțeles, Léon Bloy trezește în sufletul cititorului o admirație imediată sau o respingere totală. Din nefericire pentru soarta lui și din fericire pentru arta retoricii, a devenit un specialist al injuriei. A scris că Anglia este o insulă infamă, că Italia se distinge prin perfidie, că a făcut cunoștință cu baronul de Rothschild și a fost nevoit să strângă „ceea ce s-a convenit să se numească mâna lui", că geniul este strict interzis oricărui prusac, că Emile Zola este cretinul din Pirinei, că Franța este poporul ales și că celelalte națiuni trebuie să se mulțumească cu firimiturile care cad de la masa ei. Citez la întâmplare aceste sentințe fără drept de apel. Cizelate cu grijă și cu gândul de a nu fi uitate, schițează profilul profetului și vizionarului care s-a numit Léon Bloy. Precum cabaliștii și Swedenborg, credea că lumea este o carte și fiecare ființă este un semn al criptografiei divine. Nimeni nu știe cine este. Bloy scria în 1894: „Țarul este conducătorul și părintele spiritual al unei mulțimi de o sută cincizeci de milioane de oameni. Cumplită răspundere, care este doar aparentă. Poate că nu este răspunzător în fața lui Dumnezeu decât de puține ființe umane. Dacă săracii din imperiul său sunt asupriți în timpul domniei lui, dacă sub această domnie se produc uriașe catastrofe, cine știe dacă adevăratul și singurul vinovat nu este lacheul care-i lustruiește ghetele? Potrivit dispozițiilor misterioase ale forțelor din Adâncuri, oare cine este cu adevărat țar, cine rege, cine se poate lăuda că este un simplu slujitor?" Credea că spațiul astronomic nu este altceva decât o oglindă în care se reflectă abisurile sufletelor. Făgăduia deopotrivă știința și regimul democratic.

A abordat multe genuri. Ne-a lăsat două romane cu caracter autobiografic scrise în stil baroc: *Disperatul* (1886) și *Femeia săracă* (1897). A făcut o apologie mistică a lui Bonaparte, *Sufletul lui Napoleon*. *Mântuirea prin evrei* a fost scrisă în 1892.

BHAGAVAD GITA. POEMUL LUI GHILGAMEȘ

Iată două poeme celebre ale literaturii asiatice. Unul este *Bhagavad Gita,* titlu pe care îl putem traduce *Cântarea Zeului* sau *Cântarea Preafericitului.* Datează din veacul al doilea sau al treilea înaintea erei noastre. Numele autorului este necunoscut. Hindușii își atribuie operele unor divinități, unei secte, unui personaj legendar sau pur și simplu Timpului, ipoteză ce pare vrednică de luare-aminte, dar care îi scandalizează pe erudiți. Poemul cuprinde șapte sute de versuri și a fost interpolat în *Mahabharata,* care cuprinde două sute douăsprezece mii. Se înfruntă două armate; Arjuna, eroul, pregetă înainte de a intra în luptă, fiindcă se teme să nu-și ucidă rudele, prietenii și dascălii, care luptă de partea vrăjmașă. Vizitiul carului său de luptă îl îndeamnă să împlinească datoria pe care i-o impune casta din care face parte. Declară că universul este iluzoriu și la fel și războiul. Sufletul este nemuritor; se reîncarnează în alte ființe după moartea trupului. Înfrângerea sau biruința nu au nicio însemnătate; esențialul este să-ți îndeplinești datoria și să dobândești Nirvana. Se dezvăluie apoi în chip de Krișna, care este unul dintre nenumăratele nume ale lui Vișnu. Un pasaj din acest poem care afirmă identitatea contrariilor a fost imitat de Emerson și de Charles Baudelaire. Este vrednic de luare-aminte faptul că o apologie a războiului ne vine din India. În *Bhagavad Gita* se întâlnesc cele șase școli ale filosofiei hinduse.

Cealaltă operă din acest volum este epopeea lui Ghilgameș. Poate nu numai sub aspect cronologic, este prima epopee a lumii. A fost redactată și compilată în urmă cu patru mii de ani. În celebra bibliotecă a lui Assurbanipal, douăsprezece tăblițe de lut cuprind textul. Cifra nu este întâmplătoare: corespunde ordonării astrologice a operei. Eroii poemului sunt doi: regele Ghilgameș și Enkidu, un om primitiv și simplu, care rătăcește printre gazelele din poiană. A fost creat de zeița Aruru pentru a-l distruge pe Ghilgameș. Dar cei doi devin prieteni și săvârșesc o serie de isprăvi care prefigurează cele douăsprezece munci ale lui Hercule. Se mai prefigurează în această epopee și coborârea în Hades din *Odiseea*, coborârea lui Eneas și a Sibilei și *Divina Comedie* a lui Dante, care parcă a fost scrisă ieri. Moartea uriașului Khumbaba, care păzește pădurea de cedri și are trupul învelit cu aspri solzi de bronz, este una din multele minuni ale acestui variat poem. Soarta jalnică a morților și căutarea nemuririi personale sunt temele esențiale. S-ar spune că în această carte babiloniană se află, încă de atunci, totul. Paginile ei inspiră groază față de lucruri foarte vechi și ne silesc să simțim incalculabila trecere a timpului.

Juan José Arreola
POVESTIRI FANTASTICE

Cred că nu cred în liberul arbitru, dar, dacă aș fi silit să-l caracterizez pe Juan José Arreóla printr-un singur cuvânt care să nu fie propriul său nume (și nimeni nu ne impune această cerință), acest cuvânt, sunt sigur, ar fi libertate. Libertatea unei imaginații nelimitate, guvernată de o inteligență lucidă. O carte de-a lui, în care sunt adunate texte din 1941, 1947 și 1953, se intitulează *Felurite născociri;* acest titlu ar putea cuprinde ansamblul operei

sale.

Nepăsător față de împrejurările istorice, geografice și politice, Juan José Arreóla, într-o epocă de bănuitoare și încăpățânate naționalisme, își ațintește privirea la univers și posibilitățile lui fantastice. Dintre povestirile alese pentru această carte, m-a impresionat în mod deosebit „Miligramul prodigios”, care s-ar fi bucurat fără îndoială de aprobarea lui Swift. Suscită, ca orice invenție reușită, interpretări distincte și poate chiar antagonice; indiscutabilă este însă forța pe care o respiră. Marea umbră a lui Kafka se proiectează asupra celei mai cunoscute dintre povestirile lui, „Acarul”, dar la Arreola există ceva infantil și sărbătoresc, străin de maestrul său, uneori întrucâtva mecanic.

După știința mea, Arreola nu scrie în funcție de nicio cauză și nu s-a afiliat la niciunul din micile isme ce par să-i fascineze pe profesorii și istoricii literaturii. Lasă imaginația să curgă în voia ei, spre delectarea lui și a tuturor.

S-a născut în Mexic în 1918. Ar fi putut să se nască în orice loc și în oricare veac. L-am văzut de puține ori; îmi aduc aminte că într-o după-amiază am comentat împreună aventurile lui Arthur Gordon Pym.

David Garnett
FEMEIA-VULPE. UN OM LA GRĂDINA ZOOLOGICĂ. ÎNTOARCEREA MARINARULUI

Nu voi încerca să fac o exegeză inutilă a celor trei narațiuni de neuitat care alcătuiesc această carte, nu voi încerca să destram curcubeul, cum a scris John Keats. Vreau ca puterea lor să-l atingă direct și uimitor pe cititor, nu prin intermediul unui rezumat. În cazul lui Garnett, și probabil în toate cazurile, subiectul este lucrul cel mai puțin important. În realitate, contează modul, cuvintele și

cadențele în care este expus. Cea mai vestită dintre povestirile lui Kafka, rezumată strâns, ar fi aproape ca *Lady into Fox*. Totuși, cele două sunt foarte diferite. Kafka este disperat și apăsător; Garnett deapănă povestea cu delicata ironie și cu precizia unui prozator din veacul al XVIII-lea. Chesterton scrie că tigrul este o emblemă de o eleganță teribilă. Această caracterizare, pe care apoi o va aplica lui Bernard Shaw, i se potrivește de minune lui Garnett.

David Garnett a fost moștenitorul unei lungi tradiții literare. Tatăl său, Richard Garnett, curator al Muzeului Britanic, ne-a lăsat scurte biografii ale lui Milton, Coleridge, Carlyle și Emerson, precum și o istorie a literaturii italiene; mama lui, Constance Garnett, a tradus în engleză operele lui Gogol, Dostoievski și Tolstoi.

Scrierile sale ulterioare, care constau în câteva romane și o lungă autobiografie intitulată ironic *The Golden Echo*, nu le-au depășit pe cele dintâi, cărora le datorează astăzi faima.

Primele două povestiri din această carte sunt de natură fantastică. S-au întâmplat întru veșnicie doar în imaginație. Ultima, *The Sailor's Return*, este realistă. Să sperăm că nu s-a petrecut niciodată în realitate, atât de verosimilă și de dureroasă îi este urzeala.

Aceste povestiri aparțin celui mai vechi gen literar, coșmarul.

Jonathan Swift
CĂLĂTORIILE LUI GULLIVER

Mica și săraca Irlandă, a cărei populație actuală abia atinge cifra de trei milioane, a dat lumii mulți și foarte diferiți oameni de geniu. Probabil că primul a fost Scott Erigen, care a schițat și a expus în veacul al IX-lea doctrina panteistă. Jonathan Swift (1667-1745) n-a fost cu siguranță

ultimul. S-a născut la Dublin și a absolvit, asemenea lui Oscar Wilde, Trinity College. Simțea, ca un bun irlandez ce era, gravitația Londrei, așa cum mulți argentinieni simt gravitația Parisului, și mulți sud-americani, gravitația orașului Buenos Aires. Și-a încercat puterile în dificila odă pindarică; John Dryden, ruda sa, i-a spus: „Nu vei fi niciodată poet, Jonathan”. A fost într-un alt fel. A intrat în politică și a trecut din Partidul Liberal în Partidul Conservator. În 1729 a publicat „Modestă propunere spre a-i împiedica pe copiii săracilor să ajungă o povară pentru părinții lor”. Mult mai îngrozitor decât cele nouă bolgii ale Infernului, planul propune înființarea unor abatoare publice unde părinții să-și poată vinde copiii de patru-cinci anișori, îndopați cum se cuvine în acest scop. Pe ultima pagină a broșurii atrage atenția că procedează cu imparțialitate, deoarece el nu are copii și e prea bătrân pentru a-i mai concepe. Nerăbdător să dea ochii cu moartea, a așteptat-o timp de treizeci de ani de suferință fizică și mintală. „A te gândi la Swift - a scris Thackeray - este ca și cum te-ai gândi la declinul unui mare imperiu.” Kipling observă că unui scriitor îi este îngăduit să urzească povești, dar îi este interzis să știe care e morala lor. Swift își propusese să judece specia umană și ne-a lăsat o carte pentru copii. Explicația o aflăm în faptul următor: copiii citesc primele două călătorii ale căpitanului Lemuel Gulliver și le omit pe ultimele, care sunt îngrozitoare. Și-a pierdut memoria, chiar și pe aceea a trecutului recent. Când se despărțea de un prieten, obișnuia să-i spună: „Rămâi cu bine. Sper să nu ne mai vedem”. În ultimele zile umbla dintr-o cameră într-alta, repetând „Sunt Cel ce Sunt” ca pentru a se ancora și mai bine în rădăcina sa intimă.

Își scrisese epitaful în latină și a murit la ora trei după-amiază, în ziua de 13 octombrie 1745.

Paul Groussac
CRITICĂ LITERARĂ

Paul Groussac s-a născut la Toulouse, patria faimosului jurist Jacques Cujas. Nu se cunosc motivele care l-au determinat să emigreze în America de Sud. Avea optsprezece ani când a debarcat la Buenos Aires. A fost oier, profesor, inspector școlar, director al Școlii Normale din Tucumán și întotdeauna un cititor avid și curios. Începând din 1885 a fost director al Bibliotecii Naționale, funcție pe care a îndeplinit-o până la moarte, în 1929. Prietenii săi cei mai apropiați au fost Santiago de Estrada, Carlos Pellegrini și Alphonse Daudet. A tradus pentru Clemenceau poemul „If" de Kipling.

În cariera lui precumpănește polemica, gen literar pe care l-a cultivat cu acreala cuvenită. Transcriu paragraful inițial dintr-un articol al său: „Ne-ar părea rău ca faptul de a se fi pus în vânzare pledoaria domnului N.N. să fie un obstacol serios în calea difuzării sale". A scris că Juan Crisóstomo Lafinur a fost nevoit să abandoneze catedra lui de filosofe când era pe punctul de a afla ceva despre materia pe care o preda. Cititorul acestei cărți va afla în paginile ei multe asemenea împunsături iscusite. Destinul personal al lui Groussac a fost, ca al tuturor oamenilor, extrem de ciudat. Ar fi vrut să fie faimos în patria lui și în limba sa maternă; a izbutit să fie într-o limbă pe care o stăpânea, dar care nu i-a adus niciodată satisfacții depline, și pe meleaguri depărtate care au fost întotdeauna pentru el un surghiun. Sarcina lui adevărată a fost să predea lecția rigorii și ironiei franțuzești pe un continent în fașă. „A fi faimos în America de Sud nu înseamnă a înceta să fii un necunoscut", a scris nu fără amărăciune.

A întreținut un cult pentru Hugo și Shakespeare, pentru Flaubert și latini. Niciodată nu i-a plăcut Rabelais. S-a interesat de psihologie; într-un articol din *Călătorie intelectuală* observă că este ciudat că mintea noastră în

fiecare zi se trezește din nesăbuita lume a viselor și își recapătă o relativă cumințenie.

Cea mai emoționantă dintre biografiile lui este, probabil, aceea din 1907, scrisă de Liniers.

A fost un critic, un istoric și, mai presus de orice altceva, un stilist.

Manuel Mujica Lainez
IDOLII

Sceptic în fața aproape tuturor lucrurilor, Mujica Lainez n-a fost niciodată sceptic în fața frumuseții, nici - de ce să nu ne resemnăm la o trăsătură pur locală? - în fața cauzei drepte a unitariștilor. Scrisese biografiile lui Hilario Ascasubi și Estanislao del Campo și a refuzat să scrie biografia lui Hernández, care era adept al lui Rosas.

Este greu să ne imaginăm doi oameni mai diferiți, dar am fost prieteni excelenți. Am descoperit un vag strămoș comun, don Juan de Garay, care era în realitate, cred, Juan de Garay. Prietenia noastră n-a avut nevoie de întâlniri dese și de confidențe. Sunt orb și, într-un anumit fel, așa am fost întotdeauna; pentru Mujica Lainez, ca și pentru Théophile Gautier, lumea vizibilă există. Așa cum existau și teatrul și opera, care mie îmi sunt în parte interzise. Simțea, poate în chip tragic, inconsistența ceremoniilor, întrunirilor, academiilor, aniversărilor și riturilor, dar aceste măști îl amuzau. Știa să accepte și să zâmbească. A fost, înainte de toate, un om viteaz. Nu s-a coborât niciodată în zona demagogiei.

În întreaga lui operă vastă se află unghere tainice. Am ales *Idolii.* În alte cărți, pe bună dreptate faimoase, Manuel Mujica Lainez este de obicei *the man of the crowd*, omul din mulțime. În aceasta, cea mai puțin populată, personajele întâmplării, care începe pe malul Avonului, sunt într-un anumit fel forme ale lui Shakespeare și Milton.

Fiecare scriitor simte groaza și frumusețea lumii sub anumite fațete. Manuel Mujica Lainez le-a simțit cu o intensitate deosebită sub aspectul declinului marilor familii cândva puternice.

Juan Ruiz
CARTEA IUBIRII BUNE

Într-unul dintre primele sale romane, tânărul Pío Baroja a osândit întreaga literatură spaniolă cu excepția lui *Don Quijote* și a *Cărții iubirii bune.* Revocând sentința de condamnare la moarte, să aprobăm totuși ceea ce această sentință aprobă. Despre viața autorului știm foarte puțin. Se numea Juan Ruiz, s-a născut la Alcalá de Henares, a stat treisprezece ani la închisoare pentru delicte încă necunoscute de noi, iar în ianuarie 1351 nu mai era arhidiacon. Viața lui, acum, este cea a cărții pe care a scris-o. A fost contemporan cu Chaucer și Boccaccio. O examinare imparțială a „simpatiilor și deosebirilor" dintre cei trei poeți ar prilejui o lectură foarte plăcută.

Națiunile, ca și oamenii, împlinesc un destin pe care nu-l cunosc. Unul dintre destinele Spaniei a fost să fie o punte între Islam, pe care-l detesta, și Europa. În eterogena *Carte a iubirii bune* se întâlnesc poezia provensală și cejelul arabilor andaluzi. Evlavioasele cântări pentru Sfânta Fecioară alternează cu altele, mult prea lumești, închinate unor țărăncuțe. Bătălia dintre don Carnal și doña Cuaresma, în care don Tocino intră și el în joc, se împletește cu evlavioase amintiri ale Patimilor. Una dintre protagonistele poemului este Trotaconventos, codoașă de maure și măicuțe, care cu timpul va primi numele de Celestina. Pe parcursul operei Trotaconventos moare, iar arhidiaconul îi scrie epitaful: „Sunt gaiță, ce zace sub lespedea de piatră…". Cartea e înțesată de apologuri și fabule: arabii și Ovidiu au fost izvoarele ei.

Tindem astăzi să citim titlul ca și cum ar fi o abstracție; nu este deloc așa. Iubirea cea Bună este un personaj. Este iubirea curată care, slujindu-se de inteligență, își atinge scopul, iubirea „ce trupu-nveselește și sufletul înalță”. Iubirea cea Rea i se pune împotrivă. Este dezmățul, care se află întotdeauna „acolo unde-ajungi”, și care mânjește lumea și întristează sufletele. S-a presupus că Iubirea cea Rea este o imagine exagerată și poate calomnioasă a poetului. Iubirea cea Rea ar fi povestitorul și totodată unul dintre personajele povestirii.

Intenția cărții este ascetică, dar limbajul, nu de puține ori delicat, poate fi la fel de bine deșucheat. Oscar Wilde a vorbit odată despre „superbele scânteieri de vulgaritate”. Expresia poate fi aplicată acestor interesante pagini. Satirizează necruțător ceea ce astăzi numim Evul Mediu, nu împotriva credinței creștine, ci de pe platforma acestei credințe.

William Blake
POEZII COMPLETE

Vizionar, gravor și poet, William Blake s-a născut la Londra, în 1757 și a murit în 1827 în același oraș. A fost cel mai puțin contemporan dintre oameni. Într-o eră neoclasică a urzit o mitologie personală de divinități nu întotdeauna eufonice: Orc, Los, Enitharmon. Orc, anagramă a lui Cor, este pus în lanțuri de tatăl său, pe muntele Atlas; Los, anagramă a lui Sol, este facultatea poetică, Enitharmon, nume cu o etimologie îndoielnică, are drept emblemă luna și reprezintă evlavia. În *Viziuni ale fiicelor lui Albion*, o zeiță, Oothoon, are mreje de mătase și trape de diamante și prinde pentru un muritor, de care e îndrăgostită, „fete de argint moale și de aur furios”. Într-o eră romantică, a disprețuit Natura, pe care a numit-o „universul vegetal”. N-a ieșit niciodată din Anglia, dar a

străbătut, asemenea lui Swedenborg, tărâmurile morților și îngerilor. A străbătut câmpiile cu nisip arzător, munții de flăcări uriașe, copacii răului și țara de labirinturi țesute. În vara lui 1827 a murit cântând. Se oprea din când în când și explica: „Opera asta nu e a mea! Nu e a mea!”, pentru a lăsa să se înțeleagă că era inspirat de îngerii nevăzuți. Era foarte irascibil.

Credea că iertarea e o slăbiciune. A scris: „Viermele tăiat în două iartă plugul”. Adam a fost izgonit din Grădina raiului pentru că a gustat din roadele Pomului Cunoașterii; Urizen a fost alungat din Rai pentru că a promulgat legea morală.

Isus Hristos ne-a învățat că omul se mântuie prin credință și prin etică; Swedenborg a adăugat inteligența; Blake ne impune trei căi de mântuire: cea morală, cea intelectuală și cea estetică. A afirmat că cea de a treia a fost propovăduită de Isus Hristos, dat fiind că fiecare parabolă este un poem. Asemenea lui Buddha, a cărui doctrină, de fapt, era ignorată, a osândit ascetismul. În *Proverbele infernului* citim: „Calea excesului duce la palatul înțelepciunii”.

În primele sale cărți textul și ilustrațiile tind să alcătuiască o unitate. A ilustrat admirabil *Cartea lui Iov, Divina Comedie* a lui Dante și poeziile lui Gray.

Pentru Blake frumusețea corespunde clipei în care cititorul și opera se întâlnesc într-un soi de contopire mistică.

Swinburne, Gilchrist, Chesterton, Yeats și Denis Saurat i-au consacrat fiecare câte o carte.

William Blake este unul dintre oamenii cei mai ciudați ai literaturii.

Hugh Walpole
ÎN PIAȚA ÎNTUNECOASĂ

Hugh Walpole s-a născut în Noua Zeelandă în 1884. Tatăl său era canonic la catedrala din Auckland. Hugh și-a făcut studiile în Anglia și și-a luat licența la Universitatea din Cambridge. În 1910 a publicat *Maradick at Forty.* A fost în Rusia în timpul primului război mondial. Om curajos și iubitor de pace, a slujit în serviciul de Cruce Roșie; de mai multe ori a fost gata să moară și niciodată n-a încercat să ucidă. A fost decorat pentru purtare eroică. La înapoiere a publicat *The Dark Forest,* rod al compătimitoarei sale experiențe războinice. Subiectul început în această carte este continuat în *The Secret City*, din 1919. *Maradick at Forty* a fost primul dintre cele patru romane gotice pe care le-a scris. L-a scris pe hârtie de ambalaj. Caracterul fantastic al celui de-al doilea, *The Prelude to Adventure*, i-a alarmat pe prietenii săi. Pe vremea aceea, în anul 1912, era la mare cinste realismul. Al treilea, care poartă titlul memorabil *Portrait of a Man with Red Hair*, a atras interesul Hollvwoodului și a inspirat un film în care s-a distins Charles Laughton. Începutul este splendid; finalul este nedemn de început. Al patrulea, *Above the Dark Circus*, va fi judecat de cititor. Walpole l-a considerat cel mai bun. A spus că simțea pentru el afecțiunea pe care o simte o mama pentru cea mai urâtă dintre fetele sale.

Lessing ne-a învățat că povestirile trebuie să fie succesive, nu descriptive și lente. Hugh Walpole a știut întotdeauna să istorisească o povestire. În chip de saga, nu analizează personajele; le vedem în acțiune. Un mazdeism elementar îi guvernează opera; caracterele sunt fie oameni foarte buni, fie foarte răi, mișei sau eroi. Ne spune despre cineva că este omul cel mai ticălos din lume și îl credem ca prin farmec. Acțiunea poate dura o singură noapte, dar această singură noapte este la fel de variată ca *O mie și una de nopți* a lumii arabe. De-a lungul vârtejurilor și

aventurilor acestei cărți încărcate și primejdioase, un talisman îl ocrotește pe povestitor. Este un exemplar din romanul *Don Quijote.*

În veacul al XVIII-lea, Horace Walpole a inventat romanul gotic și l-a cultivat într-un mod care acum ni se pare ridicol. Zadarnic a recurs la castele, la aparențe. În veacul nostru, Hugh Walpole a izbutit să atingă culmea genului, fără ajutorul elementelor de dincolo de mormânt. A murit la Keswick în 1941.

Ezequiel Martínez Estrada
OPERA POETICĂ

Literatura este judecată de obicei în funcție de istorie. José Hernández a dedicat un exemplar din *Martín Fierro* generalului Mitre; acesta i-a răspuns printr-o scrisoare încărcată de conceptisme - folosesc vocabularul epocii - în care îi scapă afirmația; „Hidalgo va fi întotdeauna Homerul dumitale". Generalul va ignora faptul că Hidalgo este cum nu se poate mai mediocru, dar inițiase genul pe care îl vor ilustra cu strălucire câțiva ani mai târziu Hernández și Ascasubi. Să inițiezi genuri, să semnezi manifeste, să faci scandal sunt acțiuni care au importanță când vrei mai curând să dobândești faimă decât să scrii bine. Aceste reflecții sunt potrivite în cazul lui Ezequiel Martínez Estrada. Nu a proiectat o singură umbră, nu a fost întemeietorul unei școli. A fost o culme, nu un punct de plecare. Prin urmare, este uitat sau ignorat.

Admirabila lui poezie a fost umbrită de o vastă operă în proză, de cărți precum *Radiografia pampei* (1933), *Sarmiento* (1946) și *Moartea și transfigurarea lui Martín Fierro* (1948). Viziunea lui despre patrie a fost melancolică: faptele ulterioare au confirmat-o. Lugones i-a mărturisit că era de acord cu el, dar că există lucruri pe care nu trebuie să le spunem pentru a nu-i demoraliza pe

ceilalți.

Volumul acesta este de neconceput fără creațiile anterioare ale lui Lugones și Dario, dar cuprinde multe piese care egalează ori depășesc modelele. În clipa aceasta îmi aduc aminte de poemele închinate lui Whitman, Emerson și Poe. Îmi mai amintesc de pagina intitulată *Ceaiul mate.*

Ezequiel Martínez Estrada s-a născut în provincia Santa Fe, în 1895. A fost profesor la Universitățile La Plata, Sur și Mexic (cea autonomă). A fost prieten foarte bun cu Horacio Quiroga. A murit la Bahía Blanca în 1964.

Edgar Allan Poe
POVESTIRI

Literatura actuală este de neconceput fără Whitman și fără Poe. Este greu să ne închipuim doi oameni mai diferiți, chiar dacă fiecare dintre noi este diferit de ceilalți. Edgar Poe s-a născut în 1809 la Boston, oraș pe care îl va detesta mai târziu. Rămas orfan la doi ani, a fost adoptat de un negustor, domnul Allan, al cărui nume de familie a devenit al doilea nume al său. A crescut în Virginia și s-a socotit întotdeauna un om al Sudului. A studiat în Anglia. Un monument al lungii sale șederi în acea țară este descrierea unui colegiu cu o arhitectură atât de ciudată, încât nu știi niciodată la ce etaj te afli. În 1830 a intrat la Academia Militară din West Point, din care a fost dat afară din pricina slăbiciunii pentru jocuri de noroc și băutură. Având o fire agresivă și nevrotică, a fost totuși foarte muncitor și ne-a lăsat cinci volume groase de proză și versuri. În 1835 s-a căsătorit cu Virginia Clemm, care avea treisprezece ani... Ca poet, este mai puțin prețuit în patria lui decât în alte părți ale lumii. Celebrul său poem „The Bells” l-a făcut pe Emerson să-l poreclească *the jingle man,* omul ironiilor. S-a certat cu toți colegii lui. În mod absurd, l-a acuzat de

plagiat pe Longfellow. Când a fost numit discipol al romanticilor germani, a răspuns: „Oroarea nu vine din Germania; vine din adâncul sufletului”. Întotdeauna și-a plâns de milă zgomotos, iar stilul său este plin de interjecții. Din pricina beției, a murit în salonul comun al unui spital din Baltimore. În delir a repetat cuvintele pe care le pusese în gura unui marinar care a murit, într-una dintre primele lui povestiri, în apropiere de Polul Sud. În 1849, și marinarul și el au murit în același timp. Charles Baudelaire i-a tradus întreaga operă în franceză și recita câte o poezie a lui în fiecare seară. Mallarmé i-a închinat un sonet celebru.

Dintr-o singură povestire a lui, scrisă în 1841, „The Murders in the Rue Morgue”, care este cuprinsă în acest volum, provine întregul gen polițist: Robert Louis Stevenson, William Wilkie Collins, Arthur Conan Doyle, Gilbert Keith Chesterton, Nicholas Blake și atâția alții. Din literatura lui fantastică vom aminti „The Facts in the Case of Mr. Valdemar”, „A Descent into the Maelström”, „The Pit and the Pendulum”, „Ms. Found în a Bottle” și „The Man of the Crowd”, toate de o inventivitate nemaiauzită.

În „The Philosophy of Composition”, marele romantic declară că scrierea unui poem este o operație intelectuală, nu un dar al muzei.

Publius Vergilius Maro
ENEIDA

O parabolă a lui Leibniz ne propune două biblioteci: una de o sută de cărți diferite, de valori diferite, alta de o sută de cărți la fel, toate desăvârșite. Nu întâmplător ultima este alcătuită din o sută de *Eneide.* Voltaire scrie că, dacă Vergiliu este opera lui Homer, atunci a fost opera care i-a ieșit cel mai bine dintre toate. Întâietatea lui Vergiliu a durat șaptesprezece veacuri; mișcarea romantică l-a

tăgăduit și aproape l-a șters din amintire. Acum faima îi este prejudiciată de obiceiul nostru de a citi cărțile în funcție de istorie, nu de estetică.

Eneida este exemplul cel mai înalt pentru ceea ce a ajuns să se numească, nu fără o umbră de dispreț, opera epică artificială, adică opera înfăptuită de un om, în mod deliberat, nu cea pe care o înalță, fără să știe, rândurile de oameni. Vergiliu și-a propus să scrie o capodoperă; surprinzător este faptul că a izbutit.

Spun *surprinzător*, deoarece capodoperele sunt de obicei rodul hazardului ori al neglijentei.

Amplul poem a fost șlefuit cum sunt șlefuite compozițiile scurte, rând cu rând, cu acea stăruitoare și fericită iscusință pe care a remarcat-o Petroniu, nu voi înțelege niciodată de ce, în compozițiile lui Horațiu. Să examinăm, aproape la întâmplare, câteva exemple.

Vergiliu ne spune că aheii au profitat de ceasurile de întuneric pentru a intra în Troia; vorbește despre prietenoasele tăceri ale lunii. Nu scrie că Troia a fost distrusă; scrie „Troia a fost”. Nu scrie că un destin a fost nefericit; scrie „Altfel au înțeles acest lucru zeii”. Pentru a exprima ceea ce acum se cheamă panteism folosește următoarele cuvinte; „Toate aceste lucruri sunt pline de Jupiter”. Vergiliu nu osândește nebunia războinică a oamenilor; spune „Iubirea pentru fier”. Nu ne povestește cum rătăceau solitari Eneas și Sibila printre umbre în întunericul nopții; scrie:

Ibant obscuri sola sub nocte per umbram.

Nu este vorba, desigur, despre o simplă figură retorică, despre hiperbat; *solitari* și *întuneric* nu și-au schimbat locul în propoziție; ambele forme, cea obișnuită și cea vergiliană, se potrivesc la fel de precis cu scena pe care o reprezintă.

Alegerea fiecărui cuvânt și a fiecărei expresii face ca

Vergiliu, clasic între clasici, să fie totodată, și cu seninătate, un poet baroc. Căutările stilistice nu sunt o piedică pentru curgerea fluidă a narațiunii despre încercările și izbânzile lui Eneas. Sunt fapte aproape magice; Eneas, după ce a fugit de la Troia, debarcă la Cartagina și vede, zugrăvite pe zidurile unui templu, scene din războiul troian, cu Priam, Achile, Hector și propriul său chip printre celelalte. Sunt fapte tragice; regina din Cartagina, care vede plecând corăbiile grecești, își dă seama că iubitul ei a părăsit-o. Cum era de așteptat, aspectul eroic apare peste tot; iată cuvintele spuse de un războinic: „Fătul meu, învață de la mine să fii viteaz și neînfricat; de la alții învață să fii norocos”.

Vergiliu. Dintre poeții ce au trăit pe acest pământ nu există niciunul care să fi fost ascultat cu atâta iubire. Mai presus de Augustus, de Roma, și de acel imperiu care, prin intermediul altor națiuni și al altor limbi, este încă Imperiul. Vergiliu este prietenul nostru. Când Dante Alighieri face din Vergiliu călăuza lui și personajul cel mai statornic al *Divinei Comedii*, el conferă o formă estetică nepieritoare admirației și recunoștinței pe care o simțim cu toții.

Voltaire
POVESTIRI

Nu trece nicio zi fără să rostim cuvântul *optimism,* inventat de Voltaire împotriva lui Leibniz, care demonstrase (în pofida *Ecleziastului* și cu binecuvântarea Bisericii) că trăim în cea mai bună cu putință dintre lumi. Cu raționamente stricte, Voltaire a tăgăduit această opinie exagerată. (Într-o logică riguroasă, ar fi de ajuns un singur coșmar sau un singur cancer pentru a o anula.) Leibniz ar fi putut răspunde că o lume care ni l-a dăruit pe Voltaire are dreptul să fie considerată cea mai bună.

Fiul unui modest notar din Paris, François Marie Arouet de Voltaire (1694-1778) a cunoscut tutela iezuiților, practica teatrului, erudiția în domenii variate, studiul superficial al legilor, deismul, iubirea multor femei, primejdioasa redactare de pamflete, închisoarea, surghiunul, compunerea de tragedii, rătăcirile în căutarea unor mecena, neobosita scrimă a polemicii, norocul, covârșitoarea faimă și, în sfârșit, gloria. A fost supranumit regele Voltaire. A fost unul dintre cei dintâi francezi care au văzut Anglia. A scris un panegiric al acestei insule, care este totodată o satiră a Franței. A descoperit și a repudiat opera lui Shakespeare. A simțit necuprinsul imperiilor din Orient și necuprinsul spațiului astronomic. A colaborat la enciclopedia lui Diderot. A scris că o mărturie a sagacității italiene este faptul că a făcut ca teritoriul cel mai mic al Europei, Vaticanul, să fie unul dintre cele mai puternice. Între atâtea lucruri, ne-a lăsat o *Istorie a lui Carol al XII-lea*, care are multe accente de epopee. Fericirea de a scrie nu l-a părăsit niciodată; opera lui, extrem de agreabilă, cuprinde nouăzeci și șapte de volume. Quevedo și-a bătut joc de inofensiva mitologie a grecilor: Voltaire a luat în derâdere mitologia creștină, aceea a timpului său. A observat că sunt foarte numeroase bisericile închinate fecioarelor și sfinților și a înălțat o capelă lui Dumnezeu, poate singura din lume. Pe frontispiciu se poate citi, ca de la egal la egal, *Deo erexit Voltaire.* Se află la câteva leghe de Geneva, la Ferney. Fără să-și fi propus, a pregătit Revoluția Franceză, pe care ar fi osândit-o.

Una dintre vanitățile mulțimii neștiutoare și a academiilor este incomoda posesie a unui vocabular bogat. În veacul al XVI-lea, Rabelais a fost la un pas de a impune această eroare statistică; Franța, cu simțul măsurii, a respins-o și a preferat precizia austeră unei exagerate risipe de cuvinte. Stilul lui Voltaire este cel mai nobil și mai limpede al limbii sale și este alcătuit din cuvinte simple, așezate fiecare la locul său.

Două cărți foarte diferite au fost imboldul nuvelelor și povestirilor din acest volum. Una este *O mie și una de nopți*, revelată Occidentului de orientalistul Galland; cealaltă este *Călătoriile lui Gulliver* a nefericitului Swift. Dar mult mai important este faptul că ele nu seamănă cu sursele lor.

J.W. Dunne
UN EXPERIMENT CU TIMPUL

Un istoric al literaturii va scrie probabil cândva istoria unuia dintre genurile sale cele mai recente: titlul. Nu-mi aduc aminte de niciunul mai admirabil decât acela al volumului de față. Nu este pur și simplu ornamental; ne îndeamnă la lectura textului, iar textul, desigur, nu ne înșală așteptările. Are caracter discursiv și deschide posibilități minunate pentru concepția noastră despre lume.

J. W. Dunne a fost un inginer, nu un om de litere. Aeronautica îi datorează câteva invenții, care în timpul primului război mondial și-au dovedit eficiența. Mintea lui matematică și logică era opusă oricărui impuls mistic. A ajuns la ciudata lui teorie prin intermediul unei statistici personale a viselor din fiecare noapte. A expus-o și a apărat-o în trei volume, care au stârnit polemici răsunătoare. Wells l-a acuzat că a luat prea în serios primul capitol din cartea sa, *The Time Machine*, apărută în 1895, iar Dunne i-a răspuns în a doua ediție a cărții pe care o publicăm acum. Malcolm Grant a respins și el teoria lui Dunne în *A New Argument for God and Survival* (1934).

Dintre cele trei volume care alcătuiesc de fapt opera lui, cel mai tehnic este *The Serial Universe.* Ultimul, *Nothing Dies* (1940), este o simplă operă de popularizare, destinată emisiunilor de radio.

Dunne ne propune o serie nesfârșită de timpuri care

curg unele în altele. Ne asigură că după moarte vom învăța să utilizăm veșnicia cu îndemânare. Vom redobândi toate clipele vieții noastre și le vom combina după plac. Dumnezeu și prietenii noștri și Shakespeare vor colabora cu noi.

Attilio Momigliano
ESEU DESPRE ORLANDO FURIOSO

Moștenitor al tradiției de aur ilustrată de Croce și De Sanctis, Attilio Momigliano s-a consacrat studiului îndelung și marii iubiri pentru literatura Italiei, pe care a expus-o în Universitățile din Catania, Florența și Pisa. Prima lui lucrare, un eseu despre Manzoni, datează din 1915. Capodopera lui este probabil *Istoria literaturii italiene,* publicată în 1933-1935. În ea spune că fiecare pagină a lui Gabriele D'Annunzio este o pagină de antologie și o spune ca pe un reproș. Am consultat multe ediții ale *Divinei Comedii*; sunt sigur că cea mai bună este ediția lui Momigliano, din 1945. Cum se știe, comentariile cele mai vechi au un caracter teologic. Veacul al XIX-lea a cercetat împrejurările biografice ale autorului și ecourile din Vergiliu și Sfânta Scriptură care apar în text. Precum Carlo Grabher, Momigliano adaugă un al treilea tip de comentariu, comentariul estetic. Această metodă este cea normală; judecăm operele după emoția pe care o suscită, după frumusețea lor, nu după rațiuni de ordin doctrinal sau politic. Sub dictatura lui Mussolini a consacrat un an de închisoare alcătuirii unei excelente ediții a poemului *Gerusalemme liberata.* De stirpe evreiască, Attilio Momigliano s-a născut la Cuneo în 1883 și a murit în 1952 la Florența. În capitolul al șaselea din *Don Quijote*, Cervantes vorbește despre poetul creștin Ludovico Ariosto; amândoi au admirat tradiția literară a Bretaniei și cea a Franței și au știut că sunt false. Cervantes le opune opaca

realitate a Castiliei; Ariosto le exaltă ironic. Știa că pământul este împărăția nebuniei și că singura libertate cunoscută de om este aceea a nesfârșitei sale închipuiri. Cu această certitudine a conceput *Orlando Furioso.* Momigliano declară că opera este în același timp limpede și labirintică; cititorul de astăzi, ca bunăoară Poe, și-a pierdut obiceiul poemelor lungi și se poate rătăci lesne în marele labirint de cleștar în care pătrunde deschizând paginile cărții. Puțin mai departe declară că luna (în care se depozitează timpul pierdut) este sursa spirituală îndepărtată a întregului poem.

Momigliano a scris că Ariosto trezește simpatie, nu venerație. Este limpede că scriind aceste rânduri s-a gândit la Dante Alighieri. Cu el n-ar fi vrut să stea de vorbă despre nimic; să stea de vorbă, în schimb, cu Ariosto ar fi fost un lucru minunat. Attilio Momigliano a murit la Florența în 1952.

William James
VARIETĂȚILE EXPERIENȚEI RELIGIOASE. STUDIU ASUPRA NATURII OMENEȘTI

Asemenea lui David Hume și Schopenhauer, William James a fost un gânditor și un scriitor. A scris cu claritatea pe care o cere o educație bună; n-a fabricat dialecte incomode, în genul lui Spinoza, Kant sau filosofii scolastici.

S-a născut la New York în 1842. Tatăl lui, teologul Henry James, nu voia ca fiii săi să fie niște simplii provinciali ai Americii. William și Henry au învățat în Anglia, Franța și Italia. William s-a apucat să studieze pictura. La întoarcerea în Statele Unite, l-a însoțit pe naturalistul elvețian Agassiz într-o expediție în bazinul Amazonului. De la medicină a trecut la fiziologie, de la aceasta la psihologie, de la aceasta la speculația metafizică. În 1876 a creat un laborator de psihologie. Sănătatea lui era

șubredă. Într-un rând a fost ispitit de gândul sinuciderii; a repetat, ca aproape toți oamenii, monologul lui Hamlet. Din această beznă îl va scoate un act de credință. „Primul meu act de liber arbitru - a scris - a fost să cred în liberul arbitru.” S-a eliberat astfel de apăsătoarea credință a părinților săi, calvinismul.

Pragmatismul, pe care l-a întemeiat împreună cu Charles Sanders Peirce, a fost o extindere a acestui act de credință. Doctrina pe care o cuprinde acest cuvânt îl va face celebru. Ne îndeamnă să interpretăm orice concepție în lumina consecințelor sale asupra comportării omului. Se va ramifica în operele lui Papini, Vaihinger și Unamuno. Titlul uneia dintre cărțile lui James: *Voința de a crede* (1897), ar putea fi un rezumat al doctrinei sale.

James a afirmat că substanța elementară a ceea ce numim univers este experiența și că aceasta este anterioară categoriilor subiect și obiect, cunoscător și cunoscut, spirit și materie. Această ciudată soluție a problemei ființei este, de bună seamă, mai aproape de idealism decât de materialism, de divinitatea lui Berkeley decât de atomii lui Lucrețiu.

James a fost un adversar al războiului. A propus ca serviciul militar să fie înlocuit cu o recrutare pentru munci manuale, care ar impune oamenilor o anumită disciplină și i-ar elibera de pornirile războinice.

James acceptă în acest volum pluralitatea religiilor și i se pare firesc ca fiecare individ să profeseze credința care corespunde tradiției sale. Socotește că toate pot fi binefăcătoare, cu condiția să-și tragă obârșia din convingere, nu din autoritate. Crede că lumea vizibilă este doar o parte dintr-o lume spirituală mai diversă și amplă, care ne este dezvăluită de simțuri. Studiază cazuri particulare, de convertire, stare de sănătate și experiență mistică. Promulgă eficiența unei rugăciuni fără destinatar.

Anul 1910 marchează moartea a doi oameni geniali, James și Mark Twain, precum și apariția cometei pe care o

așteptăm acum.

Snorri Sturluson
SAGA LUI EGIL SKALLAGRIMSSON

Cartea aceasta poartă încărcătura unui mare suflet elementar asemenea focului și este, asemenea focului, nemiloasă. Egil Skallagrimsson a fost un războinic, un poet, un conspirator, un conducător, un pirat și un vrăjitor. Istoria lui cuprinde nordul: Islanda, unde s-a născut la începutul veacului al X-lea, Norvegia, Anglia, Marea Baltică și Oceanul Atlantic. A fost maestru în mânuirea spadei, cu care a ucis mulți bărbați, și în mânuirea metricii și a încâlcitei metafore. La vârsta de șapte ani compusese primul poem, în care-i cerea mamei sale să-i dea o corabie lungă și rame frumoase pentru a brăzda marea și a devasta coastele, omorând pe cei care ar fi îndrăznit să-l înfrunte. În antologii este nelipsită „Răscumpărarea capului”, care i-a salvat viața în orașul York, și o odă în care proslăvește biruința saxonă de la Brunanburh; în această odă a intercalat o elegie pentru a plânge moartea lui Thorolf, fratele lui, care căzuse în luptă și pe care el l-a îngropat. După ce a fugit din Norvegia, a săpat pe o țeastă de cal un blestem în două strofe de câte șaptezeci și două de nume fiecare, iar această cifră i-a conferit o tărie pe care o va dovedi curând. Era mânios ca Achile și foarte lacom. A avut un prieten credincios, Arinbjörn. La bătrânețe, a fost nevoit să îndure umilințe și silnicii din partea copiilor. Toate aceste lucruri se află în cartea de față, care se mulțumește să le relateze cu imparțialitatea destinului, nu să le osândească sau să le ridice în slavă.

Opera aceasta datează din veacul al XIII-lea. Este anonimă, dar nu au lipsit germaniștii care să o atribuie marelui istoric și orator Snorri Sturluson. Este o saga, și aceasta vrea să însemne că, înainte de a fi fost scrisă, a

fost orală. Au moștenit-o, au repetat-o și au șlefuit-o multe generații de povestitori. Nu se poate tăgădui că faptele nu s-au petrecut tocmai așa; după cum nu se poate tăgădui că, într-un chip mai puțin dramatic și mai puțin sentențios, s-au petrecut chiar în felul acesta.

Această cronică medievală te îmbie s-o citești ca pe un roman.

CUPRINS

DISCUȚII (1932).....4

Prezentare.....5

PROLOG.....13

POEZIA GAUCHESCĂ.....15

PENULTIMA VERSIUNE A REALITĂȚII.....44

SUPERSTIȚIOASA ETICĂ A CITITORULUI.....49

CELĂLALT WHITMAN.....54

O REABILITARE A CABALEI.....59

O REABILITARE A FALSULUI BASILIDE.....64

POSTULAREA REALITĂȚII.....70

FILME.....77

ARTA NARATIVĂ ȘI MAGIA.....82

PAUL GROUSSAC.....92

DURATA INFERNULUI.....95

VERSIUNILE HOMERICE.....101

NECONTENITA ÎNTRECERE DINTRE AHILE ȘI BROASCA ȚESTOASĂ.....108

NOTĂ DESPRE WALT WHITMAN.....115

AVATARURI ALE BROAȘTEI ȚESTOASE.....123

PENTRU O REABILITARE A LUI *BOUVARD ET PÉCUCHET* 130

FLAUBERT ȘI DESTINUL SĂU EXEMPLAR 136

SCRIITORUL ARGENTINIAN ȘI TRADIȚIA 141

NOTE 151

ALTE INVESTIGĂRI (1952) 167

Prezentare 168

ZIDUL ȘI CĂRȚILE 176

SFERA LUI PASCAL 180

FLOAREA LUI COLERIDGE 185

VISUL LUI COLERIDGE 189

TIMPUL ȘI J.W. DUNNE 194

CREAȚIA ȘI P.H. GOSSE 199

SPAIMELE SAVANTULUI AMÉRICO CASTRO 203

SĂRMANUL NOSTRU INDIVIDUALISM 210

QUEVEDO 213

MAGII PARȚIALE ÎN *DON QUIJOTE* 222

NATHANIEL HAWTHORNE 226

VALÉRY CA SIMBOL 249

ENIGMA LUI EDWARD FITZGERALD 252

DESPRE OSCAR WILDE 256

DESPRE CHESTERTON.....260
PRIMUL WELLS.....265
BIATHANATOS.....269
PASCAL.....274
LIMBA ANALITICĂ A LUI JOHN WILKINS.....278
KAFKA ȘI PRECURSORII SĂI.....283
DESPRE CULTUL CĂRȚILOR.....287
PRIVIGHETOAREA LUI KEATS.....293
OGLINDA ENIGMELOR.....298
DOUĂ CĂRȚI.....303
ÎNSEMNĂRI DESPRE 23 AUGUST 1944.....308
DESPRE *VATHEK* DE WILLIAM BECKFORD.....311
DESPRE THE PURPLE LAND.....316
DE LA CINEVA LA NIMENI.....321
FORME ALE UNEI LEGENDE.....325
DE LA ALEGORII LA ROMANE.....331
NOTĂ DESPRE (CĂTRE) BERNARD SHAW.....336
POVESTEA ECOURILOR UNUI NUME.....340
DISCREȚIA ISTORIEI.....345
NOUĂ RESPINGERE A TIMPULUI.....350
DESPRE CLASICI.....370

EPILOG.....373

NOUĂ ESEURI DANTEȘTI (1982).....374

Prezentare.....375

PROLOG.....381

NOBILUL CASTEL DIN CÂNTUL AL PATRULEA.....387

FALSA PROBLEMĂ A LUI UGOLINO.....393

CEA DE PE URMĂ CĂLĂTORIE A LUI ULISE.....397

CĂLĂUL MILOSTIV.....402

DANTE ȘI VIZIONARII ANGLO-SAXONI.....406

PURGATORIUL, I, 13.....412

SIMURGUL ȘI VULTURUL.....414

ÎNTÂLNIREA ÎNTR-UN VIS.....419

ULTIMUL SURÂS AL BEATRICEI.....424

BORGES ORAL (1979).....429

Prezentare.....430

PROLOG.....433

CARTEA.....434

NEMURIREA.....444

EMANUEL SWEDENBORG.....456

POVESTIREA POLIȚISTĂ.....469

TIMPUL.....482

BIBLIOTECA PERSONALĂ PROLOGURI (1988).....494

Prezentare.....495

PROLOG.....499

Julio Cortázar POVESTIRI.....501

EVANGHELIILE APOCRIFE.....502

Franz Kafka AMERICA. POVESTIRI SCURTE.....503

Gilbert Keith Chesterton CRUCEA ALBASTRĂ ȘI ALTE POVESTIRI.....504

Maurice Maeterlinck INTELIGENȚA FLORILOR.....505

Dino Buzzati DEȘERTUL TĂTARILOR.....507

Henrik Ibsen PEER GYNT. HEDDA GABLER.....508

José Maria Eça De Queiroz MANDARINUL.....509

Leopoldo Lugones IMPERIUL IEZUITIC.....510

André Gide FALSIFICATORII DE BANI.....512

Herbert George Wells MAȘINA TIMPULUI. OMUL INVIZIBIL.....513

Robert Graves MITURILE GRECEȘTI.....514

Fiodor Dostoievski DEMONII.....516

Edward Kasner & James Newman MATEMATICĂ ȘI IMAGINAȚIE.....517

Eugene O'Neill MARELE ZEU BROWN. STRANIUL INTERLUDIU. DIN JALE S-A ÎNTRUPAT ELECTRA.....518

Ariwara No Narihira POVESTIRI DIN ISE.....519

Herman Melville BENITO CERENO. BILL BUDD. BARTELBY, DIACUL.....520

Giovanni Papini TRAGICUL COTIDIAN. PILOTUL ORB. CUVINTE ȘI SÂNGE.....522

Arthur Machen CEI TREI IMPOSTORI.....524

Fray Luis de León CÂNTAREA CÂNTĂRILOR. EXPUNERE A CĂRȚII LUI IOV.....525

Joseph Conrad INIMA TENEBRELOR. CU ȘTREANGUL DE GÂT.....527

Oscar Wilde ESEURI ȘI DIALOGURI.....528

Henri Michaux UN BARBAR ÎN ASIA.....529

Hermann Hesse JOCUL CU MĂRGELELE DE STICLĂ..529

Enoch A. Bennett ÎNGROPAT DE VIU.....531

Claudius Elianus ISTORIA ANIMALELOR.....532

Thorstein Veblen TEORIA CLASEI OȚIOASE.....533

Gustave Flaubert ISPITIREA SFÂNTULUI ANTON.....534

Marco Polo DESCRIEREA LUMII.....535

Marcel Schwob VIEȚI IMAGINARE.....536

George Bernard Shaw CEZAR ȘI CLEOPATRA. MAIORUL BARBARA. CANDIDA.....538

Francisco de Quevedo SOARTA CU SCAUN LA CAP ȘI ORA TUTUROR. MARCUS BRUTUS.....539

Eden Phillpotts REDMAYNE CEI ROȘII.....540

Sören Kierkegaard TEAMĂ ȘI TREMUR.....542

Gustav Meyrink GOLEMUL.....543

Henry James LECȚIA MAESTRULUI. VIAȚA PRIVATĂ. DESENUL DIN COVOR.....544

Herodot CELE NOUĂ CĂRȚI ALE ISTORIEI.....545

Juan Rulfo PEDRO PÁRAMO.....546

Rudyard Kipling POVEȘTI.....547

William Beckford VATHEK.....549

Daniel Defoe SUCCESELE ȘI NENOROCIRILE VESTITEI MOLL FLANDERS.....550

Jean Cocteau SECRETUL PROFESIONAL ȘI ALTE TEXTE 552

Thomas de Quincey ULTIMELE ZILE ALE LUI IMMANUEL KANT ȘI ALTE SCRIERI.....553

Ramón Gómez de la Serna PROLOG LA OPERA LUI SILVERIO LANZA.....555

(Selecția lui Antoine Galland) O MIE ȘI UNA DE NOPȚI 556

Robert Louis Stevenson NOILE NOPȚI ARABE. MARKHEIM.....557

Léon Bloy MÂNTUIREA PRIN EVREI. SÂNGELE SĂRACULUI. ÎN BEZNĂ.....559

BHAGAVAD GITA. POEMUL LUI GHILGAMEȘ.....560

Juan José Arreola POVESTIRI FANTASTICE.....561

David Garnett FEMEIA-VULPE. UN OM LA GRĂDINA ZOOLOGICĂ. ÎNTOARCEREA MARINARULUI.....562

Jonathan Swift CĂLĂTORIILE LUI GULLIVER.....563

Paul Groussac CRITICĂ LITERARĂ.....565

Manuel Mujica Lainez IDOLII.....566

Juan Ruiz CARTEA IUBIRII BUNE.....567

William Blake POEZII COMPLETE.....568

Hugh Walpole ÎN PIAȚA ÎNTUNECOASĂ.....570

Ezequiel Martínez Estrada OPERA POETICĂ.....571

Edgar Allan Poe POVESTIRI.....572

Publius Vergilius Maro ENEIDA.....573

Voltaire POVESTIRI.....575

J.W. Dunne UN EXPERIMENT CU TIMPUL.....577

Attilio Momigliano ESEU DESPRE ORLANDO FURIOSO 578

William James VARIETĂȚILE EXPERIENȚEI RELIGIOASE. STUDIU ASUPRA NATURII OMENEȘTI. 579

Snorri Sturluson SAGA LUI EGIL SKALLAGRIMSSON. 581